II-21.924

Daniel Dimitriu

NICHITA STĂNESCU
GENEZA POEMULUI

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iași

II-21.924

Daniel Dimitriu

Donatie
Prof.Univ.ION TODERASCU

B.C.U. IASI
804753

NICHITA STĂNESCU
GENEZA POEMULUI

Doamnei prof. Nicolina Todoraşcu,
fiicei prof. Ion Todoraşcu,
cu admiraţie şi gratitudine,

Daniel Dimitriu

Editura Universităţii "Al.I.Cuza"
Iaşi - 1997

Bapt. 97

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere

Avem toate motivele să credem că Nichita Stănescu a devenit poet și din dorința de a afla *ce este poezia*. Și s-a lămurit pe măsură ce a înțeles ce anume *poate face* poezia. În sfârșit, după ce a aflat ce poate face poezia, a înțeles că poezia este însăși *facerea*; nicidecum creație demiurgică, împlinită, ci acțiune, tentativă de a instaura o realitate, de a impune un sens. Acest "cerc vicios", această perspectivă limitată la o realitate internă (orice geneză este un proces intern) mi se par a defini cel mai bine *starea poeziei* sale.

Bineînțeles, nu e greșit a spune (cum au spus-o încă de la început majoritatea comentatorilor) că lirica lui Nichita Stănescu e una a reflecției și cunoașterii, numai că trebuie să privim dincolo de reperele aparente ale reflecției și cunoașterii (ființă sau lume, iubire sau moarte, prezență sau absență etc.), repere care estompează mai mult sau mai puțin, dar care nu pot distruge un referent stabil, o obsesie secretă, care este însăși realitatea poeziei. Putem vorbi, așadar, de o poezie a autoreflecției și autocunoașterii (acest demers introspectiv fiind, bineînțeles, una din componentele esențiale ale oricărei creații artistice), o poezie care își caută identitatea prin raportare în primul rând la sine.

Mi se pare important tocmai faptul că, mai ales după experiența *Elegiilor*, Nichita Stănescu restrânge în bună măsură câmpul reflecției și al cunoașterii, fiind interesat mai ales de investigarea domeniului poetic. Procedează astfel întrucât a înțeles că poezia însăși înseamnă explorare, investigare

neîncheiată, nicidecum epuizare prin cunoaștere a ceea ce se află în afara sa. A înțeles că poezia este deopotrivă obiect și act și că reflecția și cunoașterea subînțeleg investigarea ambelor realități. Cum a cunoaște înseamnă a instaura un sens, s-a văzut pus în situația să urmărească procesul, niciodată împlinit, al apropierii de sens, al captării sensului. A înțeles că poezia este spațiul cel mai convenabil și cel mai productiv pentru "a simula" această operație, pentru a reconstitui acel stadiu al generării sensului. Cunoașterea lumii pornește de la întemeierea limbii, poezia fiind memorie, reconstituire a acestui moment. "Logosul, spune Nichita Stănescu, nu e altceva decât locul în care materia se desparte definitiv de vid". Acesta e și motivul pentru care "a rosti" înseamnă "a cunoaște". Poetul redă astfel cuvântului stadiul său primordial, în care tinde să ia în posesie realitatea, să delimiteze ordinea de haos, materia de vid, sensul de absența sensului: "Acel cuvânt îl visez/ care a fost la începutul lumilor lumii,/ plutind prin întuneric și despărțind/ apele de lumină,// născând pești în ape și născând/ ape și lumini în lumină".

Cum geneza nu se poate raporta decât la ea însăși (dincolo de procesul zămislirii neexistând decât potențialități), expresie a genezei fiind, poezia lui Nichita Stănescu se raportează insistent la ea însăși. Astfel, apare deopotrivă ca proces și ca obiect, ca obiect păstrându-se și în reflecția, și în investigația extrapoetică. Actul verbal, indiferent de natura lui, este perceput ca *poiein*, ca *facere*. Spre deosebire de practica obișnuită a vorbirii, poezia e ritualul care sacralizează punerea în cuvânt a unui mesaj.

Textul lui Nichita Stănescu e dificil, e, am putea spune, sărac în mesaje transparente. (Întotdeauna înțelegem mai ușor un lucru dacă îl raportăm la altceva, și nu la el însuși. E firesc să se întâmple așa întrucât ceea ce e neînțeles nu se poate lămuri prin ceea ce este neînțeles.) E un text care se raportează la propria devenire, deci la ceva necristalizat, care nu s-a rotunjit într-un sens. Apare ca un fragment dintr-un discurs (din ceva fluid și neîncheiat), considerând sensul a fi în primul rând potențialitate, aproximare. Ceea ce, am putea spune, sare

în ochi este tocmai operația ezitantă de tatonare a sensului. Așadar, poezia nu se confundă cu sensul, ci cu modul de producere a lui, textul nefiind semn, ci spațiu de manifestare a tensiunii semantice dinaintea semnului[1].

Lirica lui Nichita Stănescu e dificilă și pentru faptul că, referindu-se insistent la ceea ce este poezia, se concretizează într-un discurs instabil, care poate fi meditație gravă sau dedicație amicală, speculație sau confesiune, anunț apodictic sau rostire ludică, invenție sau convenție. Instabilitatea se regăsește și la nivelul unui anume tip de discurs prin scoaterea acestuia de sub incidența normelor, facerea însemnând contestare a însuși sistemului, a unui *datum* lingvistic, adică încercare de a pune bazele unei alte limbi. Făcându-se pe sine, fiecare text își făurește limba sa, numai astfel poezia poate fi asociată demersului întemeietor, și nu unuia mimetic, numai astfel facerea nu se confundă cu multiplicarea, înseamnă devenire, și nu acumulare. Textul lui Nichita Stănescu e dificil și din pricina faptului că, propunându-și să ia totul de la început, apare ca experiment, poate apărea ca experiment derizoriu, chiar eșuat. Reziduurile, deșeurile sunt indispensabile oricărei producții; orice geneză, spune însuși Nichita Stănescu, este "impură". Numai cei care confundă creația cu abilitatea circarului (unde o greșeală minimă poate fi fatală) consideră că un eșec compromite textul. Experiența lirică a lui Nichita Stănescu se desfășoară într-un sistem ai cărui parametri scapă unei receptări obișnuite să vadă în opera de artă un produs, și nu o producție, desăvârșire, nu săvârșire sau (așa cum ne sugerează titlul unui volum) sferă, nu ou.

Prima parte a prezentei cărți urmărește pas cu pas, volum cu volum, această experiență, încearcă să evidențieze cum s-a conturat în timp un statut al poeziei și al poetului. Partea a doua urmărește modul în care datele și concluziile acestei experiențe sunt dezvăluite de intervenții din afara poeziei și cum se înfățișează la nivelul textului poetic procesul experimental propriu-zis din care s-au desprins datele și concluziile respective. Este refăcut, prin câteva eșantioane, procesul de producere a textului, proces care înseamnă

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

dezagregare a structurilor limbii, "dezgrăire", și cristalizare a unor noi structuri. O realitate lingvistică nouă poate fi construită numai pornindu-se de la un sens și de la o normă lingvistică zero, deci de la un non-sens și de la o manifestare verbală spontan-anarhică. Folosindu-se de cuvinte "din disperare", cum spune Nichita Stănescu, poetul contestă sensul și regulile care le încorporează într-un sistem lingvistic, redându-le libertatea de a aspira la sens și de a prefigura o regulă. În poezia sa, prin limba poeziei sale, el neagă, "demolează" o realitate lingvistică preexistentă și ridică pe ruinele ei una nouă: "Copii ai poeziei, cu limbă pe limbă călcând, reînviați!"

Cele mai eficiente modalități de definire a statutului poeziei mi s-au părut a fi studiul și ordonarea procedeelor de producere a textului. Nichita Stănescu însuși își argumentează concepția asupra poeziei, *arta poetică (ars poetica)*, studiind și evidențiind tehnologiile, ansamblul operațiilor, de producere a poeziei, acele *arte poetice (artes poeticae)*. Într-adevăr, așa cum s-a spus, "Nichita Stănescu nu va înceta, ori de câte ori are prilejul, să redefinească poezia"[2], prilejul cel mai profitabil fiind însuși actul creației.

Partea I

DE LA ARGOU LA ORDINEA CUVINTELOR

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În jurul debutului

Nichita Stănescu a debutat de mai multe ori. Este una din curiozitățile, unul dintre paradoxurile pe care opera sa le oferă cu generozitate și prin care stârnește nedumeriri. Și din acest punct de vedere Nichita Stănescu este un poet uimitor. Și, se pare, a vrut să fie, câtă vreme, cum singur spune, cuvântul însuși descinde din mirare. Bineînțeles, cele mai multe "curiozități" (de astă dată ghilimelele se impun) țin de realitatea textelor, al căror insolit pare a nu avea alt scop decât a contesta și chiar a distruge firescul.

De fapt, e vorba de contestarea locului comun, a prejudecăților care, acționând în virtutea unor păgubitoare inerții, sunt adesea confundate cu firescul. E vorba de confuzia dintre firesc și obișnuit și, putem spune, Nichita Stănescu acceptă firescul, dar nu și obișnuitul, adică stereotipia ridicată la rang de tradiție. Firescul se asociază mirării, de aceea i se pare că "reacția lui în realul imediat este mirarea", în vreme ce obișnuitul se asociază blazării, nereacționând în nici un fel la realul imediat. Deocamdată să reținem că Nichita Stănescu "a refuzat" să debuteze o singură dată, deci nu s-a supus, nici măcar prin gestul inițial, obișnuitului. Dar, vom vedea, începutul ezitant, tatonant e un principiu, iar raportarea la momentul inițial e o constantă a creației. Totuși, cum e posibil ca un debut să se producă mai mult decât o singură dată? Fie și numai enunțând datele problemei, vom afla cum este posibil.

Numele lui Nichita Stănescu, *ca nume de autor*, apare într-o (și nu pe o) carte, în 1959. Cartea se numește *Sub semnul*

revoluției și este consacrată în exclusivitate unor debutanți. E vorba, între alții, de Florența Albu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Constanța Buzea, Ilie Constantin, Anghel Dumbrăveanu, Darie Novăceanu, Romulus Vulpescu, Horia Zilieru și, bineînțeles, de Nichita Stănescu, prezent cu patru poeme: *Sirena lui Roaită, Când soarele viu..., Sfârșit de iarnă în treizeci și trei, Dans pe tobe*[1]:

A doua oară, Nichita Stănescu debutează în anul următor, ca autor de volum, cu *Sensul iubirii*. E ceea ce, de regulă, considerăm a fi debutul editorial, adică acea carte pe coperta căreia apare un nume în premieră, nume care își asumă integral mesajul acelei cărți. Desigur, nu se greșește când se spune că volumul de debut al lui Nichita Stănescu este *Sensul iubirii*. Mai puțin corectă este însă afirmația că Nichita Stănescu a debutat editorial cu *Sensul iubirii*, pentru că a debutat editorial cu cele patru poeme din *Sub semnul revoluției*.

Între semn și sens este nu numai o deosebire de ordin cantitativ, ci și una de context. În *Sub semnul revoluției* autorul este o voce într-un cor, în *Sensul iubirii* este solistul căruia i s-a oferit posibilitatea susținerii unui prim recital. Identitatea debutantului diferă de la un caz la altul, Nichita Stănescu din *Sub semnul revoluției* nu este același cu Nichita Stănescu din *Sensul iubirii*, deși volumul din urmă recuperează trei texte din cel dintâi[2]. Prin ceea ce adaugă, *Sensul iubirii* oferă o consistență (nu numai cantitativă) pe care ciclul "revoluționar" o promitea doar. Totuși, în comparație cu ceea ce publică ceilalți debutanți în *Sub semnul revoluției*, versurile lui Nichita Stănescu sunt în mod șocant altceva.

Titlurile de pe coperțile celor două cărți sunt indiciul imediat al deosebirii. Interesant și ciudat este faptul că titlul antologiei spune mai mult despre poezia lui Nichita Stănescu decât cel ales pentru debutul individual. Într-adevăr, dacă ar fi să punem această poezie sub un semn, acesta ar fi "semnul revoluției", evident nu cu înțelesul pe care editorul de la sfârșitul anilor cincizeci l-a atribuit acestui generic. Revoluția, în cazul lui Nichita Stănescu, se referă în primul și în ultimul rând la mutații, la transformări radicale ce afectează viziunea

artistică. Azi nu mai surprinde pe nimeni afirmația potrivit căreia autorul *Necuvintelor* a revoluționat poezia românească postbelică. Transformările nu sunt numai radicale, ci și larg cuprinzătoare, prolificitatea poetului contribuind la amplificarea și diversificarea schimbării. Să reținem afirmația categorică a lui Mircea Martin: "Nichita Stănescu este autorul celei de a treia revoluții poetice în limba română, după aceea eminesciană și argheziană"[3].

Dacă primul titlu, *Sub semnul revoluției*, se potrivește unui debut iconoclast (în realitate, el sacralizа un clișeu), cel de al doilea, *Sensul iubirii*, subînțelege un început sfios și conformist (nimic mai banal decât un debut ispitit să descifreze "sensul iubirii"), cum, de altfel, și este, dacă-l raportăm la acel spirit nonconformist, atât de marcat în poeziile de mai târziu. Ulterior, Nichita Stănescu însuși și-a privit prima carte cu o simpatie cel mult îngăduitoare. Dacă *Sub semnul revoluției* devine, din pură întâmplare, un titlu vizionar, prevestind ce va fi întreaga operă, *Sensul iubirii* este mai restrictiv, anticipând perspectiva erotică dezvăluită chiar de titlul volumului următor, *O viziune a sentimentelor*.

Această discuție privind semantica titlurilor poate părea gratuită. Nu am evitat-o, pentru că, dincolo de o posibilă frivolitate, relevă ambiguitatea care tutelează debutul editorial al poetului, ambiguitate determinată îndeosebi de cele două forme de manifestare ca și simultane. Una, debutul în antologie, ține de o mentalitate colectivistă, cealaltă, debutul individual, se înscrie în logica și firescul individualismului liric, care, la intersecția deceniilor al șaselea și al șaptelea, începe să fie tolerat. Labiș a dus bătălia și el a cîștigat drepturile minime. Nichita Stănescu a fost unul dintre ultimii poeți care s-au exprimat la unison (dovadă apariția lui în grup, într-o antologie) și, totodată, a fost unul dintre primii poeți cărora le-a fost îngăduită, chiar remarcată identitatea vocii. Poeziile din *Sub semnul revoluției* se înscriu în inerție, cele din *Sensul iubirii* în lupta cu inerția.

Aceste două cărți, deși au apărut la interval de un an, fac parte din două epoci literare: una în care artiștii tineri,

organizați în detașamente de revoluționari, erau obligați să se inițieze în "tainele revoluției (ale luptei de clasă)", a doua, în care li se îngăduia o "inițiere" pe cont propriu în taine mai puțin revoluționare, recuperându-se astfel individualismul firesc al gestului artistic. În primul caz debutantul era recrutul, în al doilea era logodnicul timid și naiv. Într-adevăr, poezia noastră "redescoperă prin el și prin tinerii de atunci și reînvață să vorbească la persoana întâi singular"[4]. Vom vedea imediat însă că prima lui ieșire în lumea poeziei a fost cu totul "indisciplinată", nonconformistă. Drumurile sunt încurcate, mai bine zis încurcat este începutul de drum. Această condiție de inițiator, de călăuză îi convenea și i-a marcat mentalitatea. Era un moment impur, în care se năștea ceva.

Dar mai există și un al treilea debut, care le precede pe celelalte două. Acum paradoxul capătă proporțiile miracolului. Nichita Stănescu "a debutat", cum însuși o spune, ca licean la Ploiești, uitându-se în gol pe fereastră sau pe tablă și compunând versuri, în gând, nu pe hârtie, căci l-ar fi putut observa profesorii. A compus (și ca student) parodii și câteva sute de "poeme argotice", care au fost, într-un fel "prima [sa] devenire"[5], precum și alte "poeme de singurătate, de durere, de revelație dură"[6], unele păstrate în niște caiete, altele rostite numai, deci pierdute. Nu a putut și, în același timp, a refuzat (vom vedea de ce) să le tipărească. O parte din aceste manifestări poetice adolescentine, pe care le-am putea considera debutul "la drumul mare", neoficial, dar cel adevărat, a fost recuperată tipografic postum, în volumul *Argotice*, subintitulat *Cântece la drumul mare*[7].

Sunt poezii - a ținut să precizeze autorul încercând să justifice "uitarea" lor - care reprezintă exprimarea naivă a unui impuls adolescentin, dar care, oricum, au fost "prima devenire"[8]. E vorba de un impuls și o devenire stimulate de lecturi, apoi de anturajul boem al studentului, e un impuls care se manifestă prin imitație și parodie, adică perpetuează, dar și contestă ceva. Refuzul de a tipări "cântecele la drumul mare" își are ca primă motivație tocmai reticența de a-și asuma frivolitatea, gestul intim, prea "personal" și, totodată,

dependent, marcat de improvizație și de ocazionalul boem. Autorul le-a considerat documente de "uz intern", delectabile pentru sine, amuzante pentru câțiva prieteni, dar nesemnificative pentru o comunicare mai largă, impusă de audiența, de prestanța cărții.

În realitate, retipărirea acestor "pre-texte" are rațiuni nedeclarate mult mai profunde, determinate de modul în care junele Nichita Hristea Stănescu, poet *avant la lettre* (*stricto sensu*), a vrut să apară în fața lumii (ca autor de cărți și nu de cântece...itinerante). A vrut deci să regleze și să reglementeze relația cu cititorul în alt chip decât i se părea că o face poezia argotică. Nepublicarea ei subînțelege refuzul măștii lingvistice, neacceptarea dependenței, a unui cod liric de împrumut. Pentru a-și justifica și onora calitatea de poet, și nu de cântăreț boem în "mahalaua" pitorească a poeziei, a pornit la drum ocolind "drumul mare" și ascunzându-și "furtul".

Când a fost să aleagă, intuiția i-a spus că altul va fi embrionul din care se va dezvolta viguros organismul poetic, după "codul genetic" înscris în "nucleul celular". Acest altceva s-a numit *Sensul iubirii*. Așa-numita poezie argotică era un drum înfundat; argoul, fiind un limbaj artificial, închis în convenții drastice, permite repetiția și nu proliferarea, imitația și nu creația. Dacă Nichita Stănescu ar fi așezat la temelia creației sale poezia argotică, recunoscând-o ca impuls inițial, ca deschizătoare de drumuri, *Argoticelor* nu le-ar fi putut urma nici *O viziune a sentimentelor*, nici *Dreptul la timp*, iar dacă n-ar fi fost *Dreptul la timp*, n-ar fi urmat nici *11 elegii*, nici *Laus Ptolemaei*, nici *Necuvintele*, iar fără *Necuvintele* sunt de neconceput *Epica Magna* și *Operele imperfecte*. Într-un fel, *Argotice* a apărut la momentul potrivit, după ce poetul și-a spus ultimul cuvânt, apariție care ține de dorința posterității de a face să trăiască tot ceea ce a fost cuvântul său. *Argotice* face parte dintr-un bilanț extern, și nu dintr-o creație recunoscută ca atare de autor.

Un debut este un anunț în triplu sens. În primul rând, oferă o informație, o noutate. În al doilea rând, asemenea unui anunț de familie, vestește un eveniment personal, cum ar fi venirea

pe lume a unui prim copil. În al treilea rând (și în sensul celor discutate mai sus), e o prognoză: lasă să se întrevadă, mai mult sau mai puțin clar, ceva din cărțile următoare.

Acestea ar fi legăturile pe care debutul le stabilește cu prezentul și cu viitorul, legături care, bineînțeles, se conturează aposteriori. Astfel, acceptăm că *Sensul iubirii*, și nu *Argotice* este embrionul abia după ce vom fi citit *Operele imperfecte*, să zicem. Informație, anunț, prognoză, fiind toate acestea la un loc, un debut apare, implicit, ca o delimitare de ceea ce-i precede, de ceea ce a spus literatura până la el, dar și ca o integrare în această literatură. Cum bine se știe, a vorbi despre noutate, despre spiritul novator, eludând antecedentele, e ca și cum am vorbi despre marțienii lui Nichita Stănescu, care, ajunși pe pământ, sunt uluiți de inimaginabila pentru ei discontinuitate a ființei omenești.

Cele trei debuturi anticipă, prin diferențele cantitative și calitative, caracterul complex al reformei poetice realizate de Nichita Stănescu și evidențiază circumstanțele nu mai puțin complexe în care ea se produce. Deci gestul inițial se compune din trei mișcări: prima, de raportare la antecedente, de actualizare a acestora într-o manieră epigonică simulată; a doua, de sincronizare cu modelul poetic oficial (impus); a treia, de anticipare a dezvoltării ulterioare a organismului poetic. Sunt trei mișcări numite *Argotice, Sub semnul revoluției, Sensul iubirii.*

*

Cum am spus, textele din *Argotice* sunt și vor să fie, până la un punct, imitații. Sunt provocate de modéle literare excentrice cristalizate într-un mediu în care veleitățile poetice se manifestă spontan și cu umor. E vorba de mahala (spațiu excentric), inspiratoare de "cântece la drumul mare", jumătate folclor, jumătate invenție sau ajustare cultă. De la Anton Pann la Miron Radu Paraschivescu, sursa s-a dovedit consistentă,

fapt confirmat și de Nichita Stănescu. Iată cum sună în "argoul" poetic al cuțitarilor un bocet:

Nu mai dași pe la icoane,
d-aia te-ai pierdut, Ioane...
Singur ți-ai făcut dreptate
cu cuțitul pe la spate,
de-ai belit la drumul mare,
cum trecea, pe fiecare...
Nu-ți șterseseși din făptură
cașul încă de la gură.
Hămesit cum fuși de foame
te-ai crezut haiduc, Ioane.

"Poezia argotică, se confesează Nichita Stănescu, a fost pentru mine prima mască, iar smulgerea ei de pe chipul meu m-a costat o parte însemnată de chip. Dar ce bine mi-a fost, Doamne, cu mască!"[9]. Se recunoaște o impostură, chipul schimonosit, dar în același timp se regretă bucuria pe care această deghizare o provoca. Prin atașarea la un model, ceea ce ar fi trebuit să fie chinul creației se transformă în plăcerea performanței mimetice. Pe de altă parte, am putea spune că "poezia argotică" este consecința unei mentalități artistice de care Nichita Stănescu nu se va dezice niciodată; într-un fel, poezia sa se vrea a fi în întregul ei un *argou*, o variantă de expresie verbală care se detașează în chip șocant de norma oficială, inclusiv de poezia "vorbită" de alții.

Pe aceeași scenă pe care se aud cântecele mahalagiilor apar și alte măști, desprinse din "lumea bună", aceea a unei tradiții culte, de recunoscută reputație. E vorba de modéle ilustre, detașate din lecturile copilului și adolescentului. "Contagiunea" nu provoacă o simplă reacție admirativă, ci trezește și impulsul replicii. O replică în care distingem veleități discrete și asumarea unui epigonism nevinovat, văzut ca stadiu obligatoriu, ca ucenicie la maeștri, sau, cum s-a spus, "în aceste însemnări de atelier, el [Nichita Stănescu - n.m.] își face mâna copiind tablourile maestrilor"[10]. Cel mai "copiat" este Arghezi.

Dintre numeroasele parafraze lirice din *Argotice*, am ales pentru ilustrare una ce aparține unei zone mai puțin explorate a poeticului arghezian, aceea a umorului înveninat travestit în didactica fabulei. Nichita Stănescu își asumă riscul unei echivalențe și reușește remarcabil să prindă acea inflexiune cinică a satirei argheziene și găsește drumul cel mai scurt între cuvintele piezișe:

Simțind că vinele-i se rup,
un țap zări în față-i lup.
De zăpăcit și de buimac
așa-l picni la coadă bâțu,
c-abia mai scoase-un "cuțu-cuțu"
proptindu-se de un copac.
Și zvâc, pe-alături ochii-i plânșii!
Dar lupu, cutră și putoare,
întinse mutra-i zâmbitoare, ajungătoare, lunguiață
și i se proțăpi în față
lăsând cărare între dânșii,
de-o zvârlitură de vătrai;
Zbârlind pe șiră coama-i creață,
se bucură din strungăreață;
-Zi..."cuțu - cuțu", hai?

Tânărul epigon diversifică sursele, reperele la care se raportează. Se disting ecouri din Goga:

Strămoșii se rostesc în mine
cu sfârcul aspru-al munților,
tânjit și ars în ochii lor
cu doine prăvălite-n vine...

Din Emil Botta:

Ce râs mă străbătu azi noapte...,
Ce râs de ziduri prăbușite strivind sub urlete, clipite
și razele clădite ale lunii...

Din Bacovia:

Nu știam că merg prin materie năuc
și că iarna își flutură cenușie
tăcerea stridentă; strada pustie.
[.....]
Limbile se despletesc și curg
în cenușa risipită în amurg
și vântul rece, vântul oarecare
monezi de aer zvârle pe trotuare
Copacii te-au pierdut din ramurile goale
frunză hohotită, pe șanțuri, canale.

Din poezia populară, atinsă de bagheta magică a lui Eminescu:

Numai mândra-mi zice mire...
dar la capul dragei mele,
plop își urcă frunza-n stele
vântu' de-l îngână-n ramuri,
plopul alb cu noaptea-n ramuri.

Am putea considera *Argotice* drept îndemânatice exerciții de stil, în care și prin care deslușim semnele performanțelor originale viitoare. Totuși, problema nu trebuie pusă așa. Aici Nichita Stănescu nu se caută pe sine, ci pe alții, pentru ca ulterior să se delimiteze de ei. Tânărul poet străbate agil trasee marcate de nume ilustre, "se antrenează" pe ele, se pregătește pentru explorarea unor ținuturi noi, pe care va marca propriul său drum. S-ar putea să fie îndemnat și de dorința de a-și învinge sfiala, de a preveni eventuale inhibiții. *Argotice* e, între altele, o temenea pe care novicele o face în fața monștrilor sacri pentru a îndeplini o obligație pe care ulterior nu o mai acceptă. (Îi va admira pe înaintași scriind și proză, într-o "carte de recitire".) Nesupunerea nu e totuna cu negația iconoclastă, de tip avangardist, negație care, de cele mai multe ori, trădează o spaimă, un complex. Nichita Stănescu nu se teme de Arghezi

(vom vedea, îl va elogia cu rezervă), îi "dă târcoale", îl "privește în ochi", îi imită gesturile sau refuză să-i imite gesturile, ceea ce-l face să înțeleagă că nu-i greu să imiți și că, dacă imiți, nu e obligatoriu să-ți pierzi libertatea. Fără această certitudine, dobândită printr-o experiență ținută în secret, nu ar fi fost posibilă asumarea riscului pe cont propriu. "Cântecele la drumul mare" nu puteau, bineînțeles, să fie tipărite. Modelul poetic al epocii era, într-adevăr, incompatibil cu "libertatea lor voioasă"[11]. E ceea ce am putut înțelege abia după moartea autorului, odată cu târzia lor tipărire. Mai greu de înțeles e reținerea poetului de a le tipări, după ce acel model poetic oficial nu mai era în vigoare. E o reținere care, vom vedea, nu-și are justificarea numai în timpul istoric, ci și în acela al creației.

Dar *Argotice* mai are un merit, acela de a reconstitui, în regim editorial, și ceva din debutul publicistic. Sunt tipărite pentru prima oară în volum cele trei poezii apărute în martie 1957 în revista clujeană "Tribuna": *Au fost oameni mulți, Pământul* (în *Argotice* cu titlul *Cântec despre Doja*) și *La lemne*. Nichita Stănescu le-a "uitat" deci și pe acestea, considerând ca reprezentativă pentru debutul său publicistic poezia apărută în "Gazeta literară" la patru zile (dar nu în aceeași săptămână) după apariția tripticului din "Tribuna". E vorba de 1907), pe care o regăsim în *Ordinea cuvintelor, I*, sub titlul *Ardea spitalul*, fiind însoțită de mențiunea "DEBUT, "Gazeta literară" 12/1957".

Așadar, *Argotice* mai are meritul de a fi restituit și poeziile publicate în "Tribuna", poezii în care, din nou, deslușim modèle (Goga și Arghezi, cel din *Peizaje - 1907*), dar și primele semne de insubordonare. Reproduc, din *Argotice*, *La lemne* (variantă diferită de cea din "Tribuna" prin prezența unui distih - pe care l-am subliniat - eliminat din revistă, eliminare sugerată de autor prin puncte de suspensie):

Iarna a prins în suflete altoi
Ne e frig; și pădurile cad peste noi!

Iată, pe dricul săniei abia de încap
șase, șapte coceni, cap la cap

Dar de-au venit gerurile cu grijania,
ne-au ars peste vetre gardul și sania

Ne e frig; și pădurile cad peste noi!
Colonelul răcnește să dăm înapoi.

Cum să-ți mai tragi mâna de pe secure
Când ea-i flămândă de lemn, de pădure?

Ne e frig, dar el răcnește să ne-ntoarcem acasă
Colonelului, ce-i pasă?

Ne e frig. O copaie de mațe
în opinci, pe sub pași, dă să se-agațe*

Inima a mânjit cu roșu ghețușca
Mai a dracului furca, nu pușca.

Prin reproducerea grupajului din "Tribuna", *Argotice* dă la iveală încă un debut neobișnuit, un start repetat: cel publicistic. La interval de patru zile, în "Tribuna" și în "Gazeta literară", Nichita Stănescu își vede primele poezii tipărite. Dacă ținem cont de datele apariției celor două reviste, atunci suntem obligați să considerăm că debutul publicistic (debutul absolut) al lui Nichita Stănescu s-a produs în 17 martie 1957, în "Tribuna", și nu în 21 martie, în "Gazeta literară", așa cum a decis autorul în *Ordinea cuvintelor*. Cronologia fixează deci un debut, autorul altul. Comentatorul însă e obligat să țină cont de ambele "opțiuni", să nu treacă cu vederea nici acest fapt neobișnuit.

* Sublinierile din citate, cele neînsoțite de mențiunea *s.a.*, îmi aparțin.

Putem spune, menținându-ne în paradox, că volumul *Argotice* încurcă lucrurile pentru a le limpezi. Este ca o descoperire arheologică spectaculoasă care infirmă ceea ce, prin documente anterioare, a fost impus ca adevăr istoric. Este o expediție prin "tunelul timpului", ce reactualizează primele manifestări ale poetului, private (orale și scrise), dar și publice (debutul uitat în revistă). *Argotice* deconspiră incertitudinile unui început dincolo de care autorul n-a dorit să treacă. În mai multe rânduri, Nichita Stănescu s-a arătat nemulțumit de ceea ce *a fost* poezia sa. E un scepticism ce ține de logica evoluției artistice, logică potrivit căreia începutul e un moment esențial, care decide totul, dar care nu poate fi pus alături de performanțele pe care le decide.

*

După nepublicatele "cântece la drumul mare", după primele apariții în presă, ajungem la debutul *editorial*, supranumit *Sub semnul revoluției*, care, până la urmă, și el va fi condamnat la uitare. Nu știu ca Nichita Stănescu să fi menționat undeva titlul acestui volum colectiv. Cât despre texte, trei dintre ele sunt "rememorate" în *Sensul iubirii*, pentru ca apoi să survină "amnezia"; nici *Alfa*, nici *Starea poeziei*, nici *Ordinea cuvintelor* (cele mai importante retrospective lirice apărute în timpul vieții autorului) nu le acceptă.

Cele patru poezii din *Sub semnul revoluției* atestă și ele o dependență, de astă dată e vorba de un singur model, anonim, coerent și unitar până la rigiditate și standardizare, impus de estetica proletcultului: teme standard (războiul, lupta de clasă etc.), structura standardizată a discursului (preeminența epicului), mesajul standardizat (decupat dintr-o anume, unică ideologie). Eul liric este în mod obligatoriu discret pentru a nu cădea în păcatul subiectivismului "injust". Același spirit al "justeței" condiționează deschiderea semantică, plasând sensul

sub regimul "democrat-popular" al transparenței absolute, chiar al tautologiei.

Față de un asemenea text colectiv, căruia i se interzic ambiguitățile, Nichita Stănescu se comportă ambiguu. Unele dintre preceptele "estetice" în vigoare sunt acceptate (acceptare care a hotărât publicarea), altele sunt simulate sau luate drept pretexte. Scrie despre război, de fapt despre copilul terorizat de marșuri și bombardamente, despre o copilărie angoasată, deci absurdă:

Basmele le-ai uitat, și poveștile,
copilărie agățată de toate ferestile.
Ți-aduci aminte cum trecură prin tine
cizmele brune, cizmele haine,
și ochiul tău speriat, printre case,
și neîmplinitele tale oase,
urcând cu mâinile subțiri și genunchii
ruinele nopții, pe muchii?

Ceea ce deosebește cele patru texte de producțiile de aceeași factură din epocă e situarea în plan avansat a personajului liric în detrimentul epicului racordat la evenimențial. O astfel de schimbare de accent (de fapt, de perspectivă) nu este, deocamdată, atât de evidentă la Nichita Stănescu, încât să apară ca o nesupunere, ca o indirectă contestație, dar ea trebuie semnalată.

Am vorbit de *personajul* liric, și nu de eul liric, pentru că acesta din urmă e mult mai discret. Formal e inexistent, însăși marca gramaticală, pronumele de persoana I singular, lipsește, pentru a se evita acel risc al subiectivității interzise. Obedienta lui Nichita Stănescu e un simpton, dar, privind-o cu atenție, observăm că e o obedienă vicleană: interdicția de a spune *eu* e depășită prin travestirea lui *eu* în *tu*, așa cum se întâmplă în poemul citat anterior. Acest travesti explică și de ce Nichita Stănescu nu a putut debuta cu "cântecele la drumul mare", unde totul e spus pe față de acel *eu* rebel și vagabond.

Și *Dans pe tobe* este scrisă la persoana a II-a; *Sirena lui Roaită* este, am putea spune, impersonală, e un text depopulat, nu se aude decât "strigătul rotitor al sirenei". "Sub semnul revoluției" nu se poate combate decât în pluton, adică sub pavăza anonimatului. Prezența în grup, într-un discurs coral, nu-l îndreptățea pe Nichita Stănescu să-și facă auzit propriul glas. Abia în clipa în care s-a hotărât să debuteze de unul singur a spus din nou *eu*, ca pe vremea când improviza la "drumul mare". A venit vremea iubirii, vremea când *tu* și *eu* nu pot exista unul fără celălalt. Acum nu mai este posibilă nici o deghizare.

*

Sensul iubirii, cea dintâi carte pe coperta căreia apare numele (lui) Nichita Stănescu, marchează momentul în care eul începe să-și cîștige dreptul la existență în spațiul poeziei[13]. Eul interior trebuie să-și dobândească și dreptul la o existență pur gramaticală, adică să devină acea "poreclă" care îl înstrăinează, care îl desolidarizează de restul lumii.

Cu mai multă sau mai puțină precauție, Nichita Stănescu se angajează în bătălia eroică începută de Labiș, care și-a asumat primul riscul reabilitării așa-numitului egotism liric. Labiș caută în poezie o identitate pierdută, de fapt o dublă identitate, a sa și a poeziei, percepută ca o realitate solidară. E vorba de acel *eu* care, în poezie, întemeiază lumea prin cuvânt. Autorul *Primelor iubiri* reintegrează poetul în mitul creației tocmai prin intensificarea forței de iradiere demiurgice a acelui *eu* rostitor. Labiș este primul din noua generație de poeți care recuperează un *eu* romantic, cu identitate subliniată, subminând în poezia din a doua parte a deceniului al șaselea autoritatea acelui *noi* gregar, menit să sancționeze, să anuleze subiectivitatea auctorială[14].

Trecerea de la *noi* la *eu* (un fel de metaforă gramaticală pentru un proces istoric) poate fi lesne urmărită și la cel care a scris *Sensul iubirii*. De altfel, opera lui în întregime dezvăluie

metamorfozele acestui *eu*, care își pierde identitatea romantică pe măsură ce identitatea artistului, ne-personală, e din ce în ce mai evidentă. Evoluția poeziei lui Nichita Stănescu poate fi urmărită și din această perspectivă, a trecerii de la un eu subiectiv (chiar sentimental și exaltat) la unul impersonal (și tragic), ce-și refuză ființa ce l-a născut. Nu întâmplător, într-una din ultimele sale confesiuni, cea din *Antimetafizica*, apreciază că "starea de spirit impersonală este cea care dă măreție scrisului"[15]. Nu e întâmplător nici faptul că ultimul ciclu pregătit pentru tipar se numește *Opere impersonale*. Putem spune că acum, la final, *eul* personal a fost absorbit de *sinele* universal, că aceste două identități apar ca limite ale unui traseu liric privilegiat. În primele volume însă *eu* își cere dreptul de a se naște.

În *Sensul iubirii*, *eu*, *tu*, *noi* sunt persoane strict gramaticale, în care identificăm un același personaj liric. Complicitatea lor e bine evidențiată de *Pădure arsă* (text reprezentativ pentru volum), unde regăsim acel teritoriu silvestru cu care s-a "împroprietărit" Labiș[16]. Aici *eu* este, mai curând, un narator accidental și timid, care nu-și asumă riscurile proeminenței interzise; *el* evocă o copilărie cu pădurea sa cu tot, pădure devenită *tu*, prezență intimă, alături de un alt *tu*, care este copilul. Solidaritatea *tu* - *tu* e marcată de contopirea în *noi*, un *noi* nicidecum colectivist, pentru că de contopire e vorba. Luminii mirifice, feeriei albe labișiene, Nichita Stănescu îi opune coșmarul, feeria neagră:

Cădeau fulgi. Șirul de copaci
lucea, când îmi mutam pe el privirea.
De-atâta vreme rătăceam tăcut
târându-mi singur amintirea
[.....]
Ce căutai , copile , - acolo
cu mâini prelungi și umeri ascuțiți,
pe care -aripile abia de se uscară,
fulgi negri, balansându-se în seară.
[.....]

Ardea orașu-n depărtări de fum,
ardea sub avioane rugu-i rece.
Noi doi, pădure, ce făceam ?
de ce te-au ars ,-n fald de scrum
și peste tine luna nu mai trece?

Aici, evocarea copilăriei repetă acea demitizare pe care o întâlnim la Labiș. Căprioara ucisă a devenit pădurea arsă. Mai insistent însă decât Labiș, Nichita Stănescu transformă copilăria din vârstă de aur în apocalipsă de foc ce dereglează până si fenomenele cosmice.

"Pentru el, afirmă tranșant Corin Braga, copilăria este infernul. Întrevăzut printre lentilele de umbră ale morții, ceea ce ar fi trebuit să constituie un paradis infantil este de fapt o apocalipsă. Traumatismul războiului este asimilat unui traumatism al nașterii, astfel încât venirea pe lume echivalează cu o declanșare a durerii și a morții"[17]. Ștefania Mincu vorbește de "refuzul copilăriei", de absența "tărâmului mirific, paradisiac" al copilăriei, de "viziunea aproape brutală a acestei vârste"[18]. S-a spus chiar la apariție că *Sensul iubirii* "atestă în primul rând un poet al copilăriei ultragiate de război"[19], prioritate semnalată corect, deși poeziile consacrate vârstei următoare, luminoasei adolescențe, sunt mai numeroase. *Dimineață marină* sau *O călărire în zori* au fost deseori invocate și citate pentru a fi semnalată acea "lumină aurorală", acea "mișcare inaugurală"[20] care pulsează în *Sensul iubirii*.

Nu vom găsi la alți poeți din epocă (exceptându-l pe Labiș) acea viziune tensionată care se transformă în spaimă, în experiență care nu are nimic de-a face cu inocența. Copilăria este un început care stă sub semnul *haosului*, al haosului sfâșiat de prima rază de lumină, așa cum cerul nopții e sfâșiat de geana zorilor. Copilăria devine vârsta incertă când se produce ieșirea din confuzia inconștienței, este prima revelație dureroasă, aproximativă a lui *a fi*:

A fost o vreme rece, înclinată,
cu ani înceți, sporind tăcerea,
ce nu se mai sfârșeau odată
și nu plecau spre nicăierea.

Suntem, aşadar, într-un anotimp ostil, nesigur, într-un timp lent şi într-un spaţiu fără repere, într-o lume confuză, a tăcerii, a cuvântului absent. Chipul copilului este schimonosit de o suferinţă absurdă, de un fel de "rânjitu - plânsu":

De-aceea-mi întretai pe frunte
cu orizontul, dungi fugind
şi nu mai vreau să-ntorci spre mine
absurdul chip, plângând, rânjind.

Copilăria este vârsta jocului, în cazul de faţă însă este vârsta jocului agresiv, a acelui "joc" de pe vremea omului-copil, care este vânătoarea:

Ah, din fugă săream sub arţar,
smulgându-i o frunză cu dinţii!
(Pieile Roşii, pe sub arţar,
goneau, arătându-şi toţi dinţii!)
Iată lassoul, mâna atentă,
ocheşte bizonul de aer.

Sensul iubirii face din inocenţă acel mediu amniotic în care viaţa începe să pulseze. Sunt pulsaţii dureroase, precum sunt şi durerile naşterii. Nichita Stănescu şi-a uitat prima copilărie, copilăria fericită, fiind, în schimb, marcat de acel moment uluitor când copilul devine conştient că există. Copilăria, cum spuneam, nu este "vârsta de aur", ci momentul confuz al intrării într-un timp auster, este, ca orice început, un moment al metamorfozelor dificile, dureroase.

Am insistat asupra acestui aspect pentru că el reface în termenii biografiei sau prin analogie cu aceasta o altă realitate, aceea a poeziei, care nici ea nu este, cum se spune, vârsta de aur a limbajului, ci reconstituirea dificilă a acelui moment de sfâşiere, prin cuvânt, a haosului, acea primă tentativă de a instaura o ordine. "Ordinea cuvintelor" este ordinea impusă de cuvinte.

Unei copilării sinistre, unui dureros început absolut, îi succede o adolescență paradisiacă. Într-adevăr, vârsta de aur e adolescența, pentru că este vârsta iubirii dintâi, a existenței aurorale, a luminii în expansiune, a luminii care nu mai sfâșie, ci mângâie. Adolescența e o "dimineață marină" ce se anunță "o dimineață neobișnuit de lungă,/ urcând un soare neobișnuit". E un soare care "rupe orizontul în două", care "saltă din lucruri, strigând". Adolescența "e-o frânghie de aur/ legând nadirul și zenitul", este edenul în care *unul* începe a se îndrăgosti de năluca celuilalt. Nălucă pentru că scindarea încă nu s-a produs, ci doar amenință, ispitește. Citez din *Joc de unu*:

Lumina surâdea pe ierburi și pe ramuri
cu-ntregul ei alai de foșnete și lanuri
în care îți afunzi uitarea și te pierzi.

La ce-au mai nălucit, în calea mea, mlădie,
și fruntea ta-n zulufi de umbră vie,
și ochii tăi, ca doi paianjeni verzi?...

Adolescența e vârsta în care se conștientizează existența iubirii, a unui *sens* a cărui descifrare se va încerca mai târziu, în *O viziune a sentimentelor*. Deocamdată însă nu interesează viziunea, cunoașterea, sensul iubirii nu-i altceva decât starea, bucuria naivă care te face să crezi că poți "afunda uitarea", că te poți pierde în ierburile, ramurile și lanurile invadate de lumina generativă.

Într-adevăr, adolescența e vârsta în care ființa se deschide cu naivitate spre lume, ignorându-i tainele, ignorând cunoașterea ca demers tragic prin care ființa încearcă să se integreze în lume. Adolescența e mai mult decât vârsta speranței, e vârsta încrederii, a acelei iluzii că lumea e în întregime a noastră și noi suntem, cu totul, ai lumii:

Mi-adaug firul vieții la dunga arcuită
a timpului ce mișcă pământul pe orbită,
cu fiece răsuflet al pieptului s-apropii
cerul rotund, cu sorii ce-mi încăpură ochii.

În afară de jubilația provocată de sincronizarea "firului vieții" cu timpul cosmic, în afară de sentimentul naiv al cunoașterii integrale (cuprinderea cu ochii a sorilor), nimic n-ar mai fi de semnalat aici. Totuși, să menționăm că poezia se intitulează *Credo*, deci nu e vorba de o certitudine, ci de o alegere, de o decizie lăuntrică pe care, în principiu, realitatea o poate contrazice. Într-adevăr, totul stă acum sub semnul lui *credo*, și rostirea poetică stă sub același semn, dar, când va începe cercetarea, iluziile, toate, se vor risipi. Deocamdată însă paradisul e o realitate, deși nu este exclus ca acest *Credo* să fie și un final convențional, un *happy end*, așa cum este sfârșitul oricărei feerii (povești) sau, poate, un foarte fericit final obligatoriu, impus de "contractul editorial". Cred că trebuie luate în considerație ambele variante[21]. În *Sensul iubirii*, Nichita Stănescu trăiește bucuria "nunții" cu sensul, bucuria luării în posesie a sensului, bucurie care, ca orice bucurie nupțială, nu va dura.

*

Cântecele *rostite* "la drumul mare", ceea ce a fost tipărit "sub semnul revoluției" sau în consens cu iubirea evidențiază un comportament indecis (în realitate decis de conjunctură). Cât a trăit, Nichita Stănescu și-a negat prin nepublicare demersul oral, l-a recuperat tacit și parțial pe cel din antologie, l-a acceptat, recunoscându-l ca stângaci și fără consecințe, pe cel din volum[22]. Nu a fost vorba numai de reticența firească pe care experiența o arată față de lipsa de experiență. Tatonările, reluările acestea neobișnuite au fost, desigur, stimulate și de istorie. Totuși, având în vedere ceea ce a devenit în timp opera lui Nichita Stănescu, putem spune că aceste începuturi se înscriu în logica fermă a creației sale. Va lămuri el însuși lucrurile, cu resemnare, în ultima carte care i-a apărut în timpul vieții, *Noduri și semne*. Există aici un text, *Căutarea tonului*, care definește actul creator drept o tatonare, o iterație nesfârșită, o repetată revenire la început: "Înger?.../ Înger.../

Nu, nu e bine!/ Va să zică de la început!/ Înger?/ Nu, nu e bine înger!/ [...] E vechi, e vechi.../ [...] Deci înger?/ Nu./ Deci înger?". La fel s-a întâmplat și cu debutul. Parafrazând, putem spune: "*Argotice?.../ Argotice.../* Nu, nu e bine!/ Va să zică de la început!/ *Sub semnul revoluției*?/ Nu e bine *Sub semnul revoluției!/ Sensul iubirii*?/ Nu./ Deci *Sensul iubirii*?"

Întregul itinerar străbătut de poezia lui Nichita Stănescu este marcat de acest "semn" care promite și totodată interzice sensul. Debuturile sale au fost și ele o "căutare a tonului", un act, o naștere, și nu o împlinire.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la revelație la interogație

O viziune a sentimentelor continuă *Sensul iubirii*, noul volum fiind, până la un punct, un "epilog la lumea veche" a copilăriei tragice, continuând totodată călătoria în "vârsta de aur a dragostei". Am pus între ghilimele două titluri. *Epilog la lumea veche* evocă, pe de o parte, nopțile de groază ale copilăriei din vremea "când totul începea cu moartea", când insomniile sfârșeau în coșmar, când perceperea lumii echivala cu distrugerea ei:

Nopțile mă prăbușeam în somn
și când luna, prelungă,
îmi răsărea din colțul ochiului,
haturile negre se prefăceau în șerpi
și alergau, alergau după mine,
mușcându-mi cu furie
umbra.
Și ea mă durea
și muream în vis,
și mi-era milă de lucruri că existau,
și le iubeam, și aș fi vrut să le apăr
împotriva propriilor mele priviri,
și-mpotriva propriului meu auz.

Importantă aici este inversarea raporturilor: simțurile agresează lumea, și nu invers. Răul se află în ființă, nu în afara ei, interiorizare care îl amplifică până la dimensiuni

catastrofale. Copilăria văzută ca lume malefică, nicidecum mirifică, lume din care, în mod paradoxal, lipsesc inocența și bucuria de a trăi. Absența se extinde, copilăria ca atare nu există, e o "netrăită minune". Copilul Nichita Stănescu a trăit înspăimântat de balaurul războiului, eveniment care a pus începutul sub semnul absurd al haosului. De fapt, războiul l-a făcut să conștientizeze această stare, l-a maturizat brutal. Cel care nu a mai apucat să fie bătrân va mărturisi, la ceas târziu: "Eu nu am fost niciodată copil"[1].

Într-o a doua parte a poemului din care am citat, acestui "anotimp în infern" îi urmează primăvara, când pământul e "tânăr în trezire", când orizontul "strălucе" ca "un curcubeu culcat la margine de lunci". Perspectiva se schimbă neașteptat și nefiresc. Se face un salt precipitat de la trecutul apocaliptic la un prezent paradisiac. Poetul este convențional, lucru pe care l-a înțeles (sau pe care l-a putut repara) în *Ordinea cuvintelor*, unde omite a doua parte, oprindu-se la vremea aceea "când totul începea cu moartea".

Totuși, *O viziune a sentimentelor* situează în primplan *starea erotică a poeziei*, vede lumea prin eros și totodată vede lumea limbajului prin eros. Sunt perspective care nu se pot disocia, sunt întocmai imaginilor captate de cei doi ochi. În primul rând, erosul determină narcisismul mărturisirii. În ciuda raportării insistente la cel iubit, la *tu*, se produce o supradimensionare a acelui *eu* care iubește. *Eu* este creația lui *tu* și devine mai proeminent decât *tu*. A-ți mărturisi dragostea, a vorbi despre persoana adorată înseamnă a te autodefini într-o ipostază privilegiată, a trăi un moment al iluminării, al inițierii:

Și viața mea se luminează
sub ochiul tău verde la amiază,
cenușiu ca pământul la amurg
Oho, alerg și salt și curg.

Starea erotică propriu-zisă este mai ales jubilație, foarte rar dorință și nostalgie. Nichita Stănescu nu agreează nici *serenada*, nici *romanța*. Iubirea împlinită îl face volubil și mult

fericita "vorbărie" se transformă în *cântec*. Asemenea unuia dintre cele mai vechi imnuri închinate dragostei, această lirică a jubilației stă sub semnul *cântării*. În antologia de poezie erotică intitulată *Clar de inimă* există șaptesprezece *Cântece*, iar în *Ordinea cuvintelor*, treizeci și nouă.

În cazul *serenadei* și al *romanței* dorința e dorință pur și simplu, adică o tensiune provocată de absență, *Cântecul* este expresia dorinței împlinite, deci a intrării în posesia obiectului (*lato sensu*) dorit. Cuvintele nu tânjesc, ci își strigă bucuria, îndrăgostiții înșiși sunt două cântece care se întâlnesc în marele cântec al poeziei:

*Ce bine că ești, ce mirare că sînt!**
Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a întâmplării că sînt.

La Nichita Stănescu erosul este impur. De altfel, iubirea împlinită este prin definiție impură (numai cea invocată, dorită e castă). E impur, în sensul că e asociat unui altceva. Comentatorii au remarcat o cosmicizare a dragostei, o transformare a poeziei erotice "într-o meditație despre univers, despre artă, despre cuvânt, despre om"[2]. De fapt, e respectată tradiția marii poezii de dragoste, care a pus întotdeauna iubirea în relație cu o realitate exterioară: cosmos, natură, divinitate, operă de artă etc. Însăși iubirea este proiecția în afară a unor energii interioare, ceea ce a făcut ca din punct de vedere poetic ea să fie, cum s-a spus, "rentabilă" doar "printr-o operație suplimentară care o asociază dualității uman/nonuman"[3]. În cazul de față, nonumanul ar fi cosmosul ca atare, spațiu care amplifică și, în același timp, absoarbe tensiunile afective. Ieșirea în spațiul extraterestru e un fel de expediție astronautică, iar iubirea e racheta purtătoare:

* Am păstrat cele două variante ortografice - *sunt/sînt* - întrebuințate de Nichita Stănescu, deoarece nu am voie să modific structura fonetică a textului, îndeosebi a celui în versuri.

Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi
tâmpla de stele, până când
lumea prelungă și în nesfârșire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, și mult mai curând.

Există însă și o dualitate uman-uman, în care iubirea se înscrie și mai "rentabil"; e vorba de relația *eros - logos*, relație pe care *O viziune a sentimentelor* o aprofundează. Ceremonialul iubirii este asociat actului verbal, așa cum plăcerea erotică este asociată elevației, propulsiei spre lumile celeste:

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Analogia poet - îndrăgostit este o banalitate. Calendarul vârstelor face ca odată cu primele iubiri să apară și primele impulsuri poetice. Tânărul Nichita Stănescu deslușește și dezvăluie, în primele două volume, o taină fundamentală: în vreme ce iubirea conectează simțurile la real spre a lua în posesie realul, poezia face același lucru prin cuvinte. Dorința îndrăgostiților de a fi aproape, de a se atinge e totuna cu dorința de a rosti, de a transforma cuvintele în obiecte și rostirea în act întemeietor:

Numai cuvintele zburau între noi,
înainte și înapoi.
Vârtejul lor putea fi zărit,
și deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvânt,
ca pe sub laba unui leu alergând.

Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte și înapoi,
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la început.

Dincolo de perspectiva asupra erosului, *O viziune a sentimentelor* începe să contureze o viziune asupra logosului, volumul fiind important în primul rând prin această "falsificare" a "sensului iubirii". Cuvântul este materie, poezia e simț, verbul poetic este organ de simț, este ochi, timpan, este o mână care pipăie și înțelege lumea. Prin eros se constientizează simultan existența lumii și a ființei producătoare de cuvinte. Ca și îndrăgostitul, poetul simte impulsul de a lua în posesie ceva. Descoperă lumea prin mirare, care se transformă în cuvânt, în nume care naște lumea. Aceasta e revelația. Fervoarea iubirii și bucuria rostirii se confundă în acea uimire tensionată care este "cunoașterea dintâi". E o relație fixată fără echivoc într-un alt *Cântec*:

Întâiul ochi ce l-am deschis pe lume,
s-a redeschis deodată spre zenit,
și-n graba lui, imaginile toate,
le-apropie-ntre ele și le zbate,
jumate fermecat, uimit pe jumătate.

Iar sentimentele mărunte bune doar
să fie peste clipă martori
ciocnirii-ntre consoane și vocale,
mureau ca de prisos, încet, și moale
se destrămau în rotocoale
[.....]
E o cunoaștere aidoma cunoașterii dintâi,
când lumile-ți încep la căpătâi,
și-ți bat în văz și în auz, anume,
și mâna-ntinsă simte-o dimensiune,
și fiece mirare e un nume.

Mai tîrziu (cînd transformă poezia în "respirare", într-un alt tip de rostire), Nichita Stănescu spune fără echivoc: "Actul cunoașterii se schimbă din mirare în posesiune, din posesiune în nostalgie, din nostalgie în concept". Relația cunoaștere-eros este originară, sinonimia fiind confirmată prin substituire; putem spune deci: "iubirea se schimbă din mirare în posesiune, din posesiune în nostalgie, din nostalgie în concept".

Prin eros este conștientizată existența unei ființe producătoare de cuvinte, ființă pe care poetul o detașează treptat de obârșia erotică, izolând-o în identitatea cuvântătorului, cel pentru care "fiece mirare e un nume". Descoperindu-se poet prin îndrăgostitul care este, Nichita Stănescu are revelația unui *alter ego*, mai mult decât atât, a unei noi specii de viețuitoare, care, din pricina "mirării", a dorinței de cunoaștere, a devenit producătoare de poezie. Într-adevăr, în primele volume se constată o "înmulțire a ipostazelor eului liric"[4], pe care o putem pune în relație cu multiplicarea perspectivelor, dar, mai ales, cu această redimensionare a eului care apare în trei ipostaze inseparabile: *eu iubitor, eu vorbitor, eu revelator* (prin cuvânt). O asemenea ființă se trage din om și, ca o consecință, simte toată teroarea *anthropos*-ului; în același timp, ea există numai în cuvânt și deci e obligată să se supună constrângerilor *logosului*. De la un capăt la altul, poezia lui Nichita Stănescu se înfățișează ca un tratat despre noua specie.

În *O viziune a sentimentelor*, acel eu iubitor hotărăște totul. Iubirea *naște* și *cunoaște* lumea. În același timp însă, îndrăgostitul descoperă că iubirea este o expansiune a sentimentelor care se transferă în cuvinte, pentru ca prin intermediul lor să poată *naște* și *cunoaște*. Discursul, vorbele îndrăgostitului sunt asemenea mângâierilor. Îndrăgostitul se descoperă poet în clipa în care înțelege că transferul e inevitabil, că bucuria dragostei, a nașterii și a cunoașterii e totuna cu bucuria rostirii, rostire care nu-i altceva decât naștere și cunoaștere prin cuvânt.

Îndrăgostitul-poet - cel care face și care, prin ceea ce face, începe să stăpânească și să cunoască lumea - este Amfion,

constructorul care a ridicat zidurile Troiei prin cântecul său (fiind ucis de gelosul Apolo). Mult așteptata apariție a femeii la ceasul zorilor (femeie ivită "din iarbă") descătușează energiile întemeierii asociate, bineînțeles, impulsului erotic:

Aici, pe câmpul unde-n vechime zeii
n-au trecut decât călări,
unde pietrele-și arată colții albi, și iarba
fuge speriată-n verzuile zări,
îmi dau întâlnire cu tine, femeie
zveltă și sălbăticită de frumusețe,
înainte de răsăritul soarelui, când stelele
rostogolindu-se-nclină cerul într-o parte,
și tu, venind,
de tine
doar un strigăt mă mai desparte.
Cele mai tainice
și mai adevărate cuvinte de dragoste
ți le spun, înainte de-a te zări.
[.....]
Din umerii mei și din întreaga mea putere
țîșnesc două pantere, două nemaivăzute pantere,
pe ape s-așternu, curcubee,
și se fac viaducte și poduri, curând,
peste căi ferate lucind, peste trenuri trecând.

"Morala" e cât se poate de limpede: dragostea naște cântecul, cântecul naște și cunoaște lumea. *A iubi, a căuta, a face, a ști* sunt verigile unui lanț sinonimic. *O viziune a sentimentelor* schițează această contiguitate, situând în plan avansat erosul. Ulterior, poetul se va concentra pe relația celorlalți trei termeni, erosul având meritul de a fi revelat această relație.

Descoperind "vârsta de aur a dragostei", Nichita Stănescu descoperă "vârsta de aur" a cuvântului și, implicit, a poeziei. E vârsta în care iluzia facerii și dorința cunoașterii integrale a lumii, oul și sfera, stăpânesc deopotrivă sentimentul și verbul.

Și tocmai această iluzie și această dorință au creat funcția inițială a cuvântului, aceea de a repeta "structura materiei, de la început".

O viziune a sentimentelor este un titlu ambiguu. Se referă deopotrivă la *ceea ce văd* sentimentele și *la ceea ce se văd a fi* sentimentele. Sentimentele, erosul sunt simțuri, *văd*, percep lumea. În același timp, sunt *obiecte* ale unei viziuni, ale unei contemplații. Îndrăgostitul vede lumea prin sentimente. Îndrăgostitul devenit poet vede felul în care sentimentele văd lumea (prin transformarea lor în cuvinte), ele putând "contempla și chiar modifica lumea din perspectiva proprie"[5].

*

Dreptul la timp este unul dintre cele mai eterogene volume. Explicația stă în aceea că autorul se află într-un punct în care se despart mai multe drumuri, deci trebuie să aleagă. Bucuria, beatitudinea revelației suportă șocul trezirii. Exclamațiilor ce însoțesc revelația le iau locul interogațiile. Cunoașterea nu mai e percepută ca inițiere superbă, ci ca experiență din ce în ce mai dureroasă. Îndepărtându-se de "vârsta de aur a dragostei", poetul intră în timp, într-o stare nouă, care nu mai percepe doar începutul absolut și veșnic, ci existența însăși, care, din pricina timpului, are *început* și *sfârșit*. Începutul, inclusiv cel al ființei omenești, se identifică, se confundă cu geneza cosmică:

Trupul copilului răsărea
greoi și sigur, ca luna
din apele mării.

Și un orizont era, de femei,
cu globurile pântecelor pământești
acoperite de șorțuri negre.
Un orizont era, de femei gravide
care-o priveau.
În lume năștea o femeie.

De partea cealaltă, la ieșirea din timp, se află moartea. Dacă nașterea era văzută prin cosmos, moartea e văzută prin om, pricină din care timpul se identifică cu existența[6]. Viața este o risipire a ființei în timp:

> *Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,*
> *stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;*
> *fiecare umbră pe care o arunc pe nisip,*
> *sufletul mai puțin mi-l rămâne, gândul*
> *mai lung mi-l întinde;* [...]

În *O viziune a sentimentelor* preaplinul bucuriei de a trăi/ iubi năștea cântecul, acum cântecul se naște din nimic, e un fel de compensare a vidului. Anterior creația era văzută ca o expansiune a ființei (cum este însuși impulsul erotic), acum ea este o împuținare a ființei, determinând apropierea de moarte. Textul din care am citat mai sus continuă astfel :

> *fiecare lucru*
> *îl privesc cum aș privi moartea, rareori*
> *uit aceasta, și-atunci din nimic fac dansuri*
> *și cântece, împuținându-mă și smulgându-mi*
> *bătaia tâmplelor, ca să fac din ea coroană de mirt.*

Poemul acesta, *Enghidu*, e important și din alt punct de vedere. Acel *eu* care vedea și prin care se vedea lumea ajunge acum să se vadă pe sine dinspre lume, metamorfozându-se convențional în *tu*. Contemplarea eului din afara sa e primul pas spre acea perspectivă care schimbă fundamental coordonatele cunoașterii, relevându-i cu brutalitate limitele. Sentimentele, care "cresteau" din trup și care echivalau cunoașterea cu îmbrățișarea celui drag, au devenit pure excese subiective, care falsifică prin limitare cunoașterea. Trecerea de la o viziune la cealaltă a fost dureroasă; iluziile s-au risipit, cel care s-a văzut pentru prima oară pe sine din afara sa a avut înainte de orice percepția absurdului. E ceea ce mai spune *Enghidu*:

Privește-ți mâinile și bucură-te, căci ele sînt absurde,
Și picioarele privește-ți-le, seara, drept cum stai,
atârnând spre lună.
Poate că sînt mult prea aproape ca să mă vezi;
dar și aceasta e altceva decât nimic.
Mă voi face depărtare, ca să-ți încap în ochi,
ori cuvânt, cu sunete de mărimea furnicii,
ca să-ți încap în gură.

Deci cuvântul ne oferă șansa (care rămâne doar sansă) de a ne contempla pe noi înșine, de a vedea lumea din afara ei, de a vedea totul, de a o epuiza prin cunoaștere. Aceasta e utopia, aceasta este tristețea; poetul râvnește să spună totul tuturor:

Voiam să-ți spun, îți spuneam imediat
orice, totul.
Aș fi murit de-aș fi lăsat
nevăzută, neauzită
o singură desfrunzire de aer trăită.
Mersul. Zborul. Înotul.

Acest *totul* înseamnă nu numai ce este, dar și absența, acea "desfrunzire de aer trăită". A spune totul înseamnă a suprima comunicarea cu sine:

Cum aș putea să-ți spun întregul adevăr?
Ce-aș mai avea atuncea de vorbit cu mine?

Dar nici nespunând totul nu se poate ieși din cercul vicios, dimpotrivă, se face un pas mai departe în absurd si fals; realitatea e deteriorată prin fracționare:

Dar cum ar fi să nu-ți spun totul, toate?
Cu ce cuțit, de unde să tai o limpezime
în două și s-o împart
nici unuia întreagă, oprind la jumătate
silabele, privirea, și vâna de la gât,
din paisprezece să fac șapte reci carate,
din două brațe-unul, și atât.

Sunt întrebări care nu-și află răspunsul. Impasul e fără ieșire. Cântecul care îmbrățișa, care (atot)cuprindea lumea a pierit odată cu "vârsta de aur a dragostei", căreia acum îi succede vârsta dură a întrebărilor.

Cunoașterea totală fiind imposibilă, poezia trebuie să-și "oprească la jumătate silabele", deși existența ei e determinată de dorința de a spune totul. În această contradicție se află drama creației. Schițând o poetică a fragmentului, văzută ca expresie a utopiei întregului, Nichita Stănescu schițează o altă coordonată fundamentală a operei sale, aceea care atestă diferențierea clară între impulsul creator si realitatea creației, între sens, ca insuficiență, ca limitare, si tânjirea după "marele sens", după sensul integral.

Dreptul la timp este, în bună parte, un volum al interogațiilor și al enunțurilor esențiale. Prin întrebări de genul "Dar cum să nu-ți spun totul, toate?" se face trecerea de la *revelație*, de la dezvăluirea instantanee si copleșită de emoție, la *meditația* care își propune să aprofundeze întrebarea și să-i afle un răspuns cât de cât valabil. De altfel, *Dreptul la timp* oferă "materie primă" pentru reflecția calmă din *11 elegii*. Acum însă gesturile sunt precipitate. S-a păstrat ceva din infatuare, din acea exuberanță naivă din *O viziune a sentimentelor*, manifestare care confundă energia, vitalitatea cu posibilitatea de a lua în stăpânire totul. De astă dată poetul tânăr e fascinat de lumină, așa cum fusese fascinat de femeie, și crede că poate îmblânzi lumina așa cum a îmblânzit acea "leoaică tânără, iubirea". Dar lumina nu se lasă îmblânzită, opoziție care curmă brutal și ultima iluzie:

Încercam să-ndoi lumina.
Mă atârnam de ea cu amândouă mâinile,
și-n fiece-nserare,
cădeam cu tâmpla-n pietre, scânteind
de izbitură.

Lumina nu se lasă stăpânită, dar lupta trebuie să continue.

Nu a fost greu să se remarce că *Dreptul la timp* face saltul de la "percepția sensibilă la reflexiune" (Simion Bărbulescu)[7], că a sporit "tensiunea între termenii poet-lume, deveniți pe

rând cunoscător și obiect al cunoașterii" (Valentin F. Mihăescu)[8]. Iată și o opinie care, sintetizând devenirea acestei poezii pe parcursul primelor trei volume, prefigurează ceea ce se va întâmpla în următoarele: "*Cu Dreptul la timp* [...] ciclului genezei i se adaugă, estompându-l, cel al «păcatului» cunoașterii luciferice, poetul făcându-se originar vinovat de timp [...] și de «depărtarea» privirii ce se interpune între privitor și privit, rupând identitatea *eu-lume*. Lucrurile nu mai pot fi văzute în adevărul lor stătător și imediat, ci numai în imaginile lor curgătoare în timp, «triste înfățișări instabile»[...]. Aruncat în durată, *eul* [...] are o revelație a tragicei rupturi - cea a inconsistenței lumii, răsfrântă și asupra propriilor trăiri" (Alexandru Condeescu)[9].

Ruperea identității *eu-lume* prin ieșirea din *eu* și contemplarea acestui *eu* și a *lumii* din afară determină, într-adevăr, perceperea inconsistenței, implicit o cunoaștere insuficientă, fragmentată a lumii și o comunicare deficitară, lacunară, care face din "paisprezece (...) sapte reci carate", deci care prin insuficiență cantitativă falsifică și calitatea.

Putem spune că Nichita Stănescu a devenit poet în clipa în care a înțeles că: 1) poezia este numai tentativă, deci nu ajunge să împlinească ceva; 2) esecul nu poate bloca tentativa ca atare, pentru că actul, și nu finalitatea este esența demersului poetic. Până a nu înțelege aceste lucruri nu a fost *poet*, nu a fost cel care *în-ființează* ceva prin cuvânt, care *rostește*; a fost (doar) *cântărețul*, a fost cel care si-a transformat strigătul de bucurie în *cântec*. E vorba de bucuria aceea trăită în "vârsta de aur a dragostei", în acel timp paradisiac al cunoașterii, când "toate s-au îmbrățișat [...] într-o stare osmotică: viață, iubire, cunoastere, comunicare" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga)[10]. Ori de câte ori a vrut să trăiască această bucurie "s-a îndrăgostit", a scris *cântece*. Deocamdată, a început să-l coplesească tristețea, acea tristețe pe care o vor aprofunda *Elegiile*.

Marian Papahagi "trage linia" sub primele trei volume, face "suma" și conchide că ele "reprezintă un efort de cucerire a «stării de poezie»"[11]. În sfârșit, iată-l pe Nichita Stănescu instalat în spațiul poeziei, posesor de "certificat de proprietate". Un spațiu necesar, ce i se cuvine, dar, cum se va vedea, deloc confortabil.

De la interogație la meditație

11 elegii s-a născut dintr-o întâmplare a biografiei poetului, ceea ce el însuși recunoaște într-o confesiune publicistică din 1969: "*11 elegii* este singura mea carte trăită. Dacă ar fi să o mai scriu o dată, aș refuza categoric să o mai scriu. A costat prea scump. Astăzi mă uit la *11 elegii*, cum se uită doctorul Barnard la pacientul Blaiberg. Mă tot întreb: mai ține ea inima de atunci? Când o va respinge?"[1] Într-adevăr, spre deosebire de volumele anterioare, care, în bună măsură, transferă realitatea trăită în spațiul poeziei, de data aceasta autorul transferă realitatea poeziei în spațiul propriei existențe. Cărțile anterioare fuseseră scrise. Scrisul era un refugiu provizoriu în cuvânt. Momentele acestor intrări în logos erau resimțite ca sărbători ale spiritului, de aici și jubilația, bucuria uimirii, revelațiile juvenile, stări care izbucnesc în primele cărți. Chiar și evocarea unei copilării tragice a fost prin tensiunea emoției un moment artistic privilegiat, sărbătoresc.

Implicate atât de mult în biografie, *Elegiile* l-au făcut pe Nichita Stănescu să înțeleagă că poetul trăiește simultan în două lumi: în viață și cuvânt. Să ne amintim ce spunea Heidegger despre poeți: "Limba este locul de adăpost al Ființei. În lăcașul ei trăiește omul. Cei ce gândesc și făuritorii de vers sunt veghetorii acestui adăpost. Veghea lor înseamnă aducerea la împlinire a putinței de revelare a ființei, în măsura în care, prin rostirea lor, o trec în limbă și o păstrează în limbă"[2]. Într-un fel, Nichita Stănescu pare a specula finalul acestei aserțiuni atunci când spune că, fiind "partea cea mai

rezistentă a biologiei umane", cuvintele supraviețuiesc, astfel că prin ele "insul capătă nemurire".

Această "carte trăită" dezvăluie o nouă dimensiune a ființei, văzută ca ins ce se proiectează în nemurire, evidențiază efortul tensionat de înțelegere și de definire a identității poetului, identitate ce prinde contur pe măsura rostirii textelor. *Eu*, insul, și *celălalt*, insul care capătă nemurire, par a fi la început inseparabili. Ulterior se despart, astfel că, în cele din urmă, "El vine din afară", fiind un *altul*, care "există cât să ia cunoștință/ de existență", care vine "din afara frunzelor,/ din afara luminii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși". Acesta este *omul-fantă*, acea sumă a tuturor perspectivelor prin care poate fi văzută lumea și care realizează cunoașterea integrală prin contopirea celui care percepe cu ceea ce este perceput, a retinei ochiului cu "retina lucrurilor". E ceea ce vrea să fie *insul*, care dorește să evadeze din intimitatea lui *însumi* (*ipse*) în alteritate. Și crede că poate s-o facă atâta timp cât este ființă vorbitoare, ființă capabilă să se proiecteze în cuvânt, implicit în durabil. Această evadare trebuie văzută ca singura posibilitate de a cunoaște tot ceea ce este în afară și în același timp de a-l aprofunda pe *însumi*. Evadarea nu conduce la substituire, ci la dedublarea identității. Mai simplu spus, cunoscând lumea, te explorezi pe tine însuți. Ajungem, bineînțeles, la Hegel, la traseul *eu-lume-sine*.

În consecință, *eu* dorește să devină *celălalt*, văzut în primul rând ca *producător* de cuvinte (producător și nu reproducător). Încercarea de a trece dintr-o identitate în cealaltă a fost trăită de Nichita Stănescu prin rostirea *Elegiilor*. Și a fost o încercare în dublu sens, a fost *tentativă* și *suferință*. Substituirea nu s-a realizat, s-a produs o alterare a identității inițiale și totodată o falsificare a celei râvnite. *Insul* (însumi) a ieșit din acea intimitate protectoare și a devenit *poetul*, adică acel *eu* care își asumă ceea ce face *celălalt*, fără să împlinească nimic însă. Poetul nu este doar ceea ce vechii greci numeau *poietes*, producător de cuvinte, acest privilegiu a fost pierdut, este *eu* care "suferă de întreg universul" dezvăluit de *celălalt*. Poetul este ființa care se zbate între două limite, a *insului* (însumi) și a *celuilalt*, a alterității, și există ca *poet* doar din pricina acestui zbucium.

Elegiile spulberă iluzia că *a fi* înseamnă, de fapt, *a şti* (a şti totul). De aici vine tristeţea. Totul porneşte de la utopie, de la acea identificare a lui *a fi* cu *a şti*, văzută ca "proiect şi [...] nostalgie a fiinţei noastre". Este observaţia, fundamentală, a Ioanei Em. Petrescu[3], observaţie care nu numai că este "cheia" *Elegiilor*, dar şi defineşte mobilul întregului demers poetic al lui Nichita Stănescu şi face ca acest mobil să se confunde cu însăşi tristeţea *Elegiilor*. Şi, s-ar putea adăuga, este un proiect pe care poetul, în entuziasmul său de la început, crede că l-ar putea concretiza, dar pe măsură ce-şi dictează *Elegiile* înţelege că nu o poate face. De aici şi tristeţea sau, cum a numit-o Mircea Martin, "suferinţa abstractă, produsă de dificultatea organică de cristalizare într-un mod anumit al existenţei sau al cunoaşterii", ceea ce face ca "atitudinea lirică cea mai caracteristică" să fie "imposibilitatea de a alege"[4]. Rostind această carte, Nichita Stănescu a aflat că, de fapt, condiţia poetului e condiţia bolnavului care se ştie incurabil:

Sînt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sânt bolnav,
că nu se mai poate împarte.

A fi poet înseamnă *a nu putea şti* şi, totodată, înseamnă a fi conştient de această neputinţă. Aceasta ar fi "teza" *Elegiilor*, teză care prinde contur pe măsura rostirii textului.

Cele douăsprezece Elegii[5], aşa cum ne apar ele tipărite, sunt stenograma unei confesiuni. Nichita Stănescu le-a dictat Gabrielei Melinescu, apreciind că au fost "singura carte trăită"[6]. Nu e vorba de o confesiune care *reface* o experienţă încheiată, ci de trăirea unei experienţe pe măsură ce era pusă în cuvânt. Am putea spune, bunăoară, că Nichita Stănescu a aflat de existenţa *omului-fantă* abia după ce l-a numit şi i-a zărit prin cuvinte venirea "de dincolo/ şi încă de mai departe de dincolo". A aflat cine suntem pe măsură ce a spus, spre finalul vorbirii sale, "noi suntem seminţele şi ne pregătim/ din noi înşine să ne azvârlim în altceva", fiind "înlăuntrul fenomenelor, mereu/

înlăuntrul fenomenelor". Poezia nu reproduce ceva ce există, ci pur și simplu *produce, face să existe* ceva, transformă, prin cuvânt, inexistentul în existent. Poetul e doar sclavul, victima acestei constrângeri. Aceasta ar fi lecția dură cu care s-a ales cel care a crezut că a deslușit sensul miraculos al iubirii, care și-a văzut jubilând sentimentele, care a încercat să îndoaie lumina, revelații și gesturi care l-au făcut să se simtă stăpânul, atotstăpânitorul.

Voi schița în cele ce urmează modul în care *11 elegii* cristalizează această identitate, aspect care mi se pare a fi cel mai important, întrucât transformă în argumente, deci subordonează, toate celelalte aspecte conturate de meditația lirică: relația *eu-el (Elegia întâia)*, scindarea depășită prin sacralizare (*Elegia a doua, getica*), cunoașterea din interior - cunoașterea din exterior (*A treia elegie*), perceperea scindată a lumii (*A patra elegie*) ș.a.m.d. E clar că toți acești referenți sunt *pre-texte* care stau sub semnul ambiguității (eu-lume, scindare-sacralizare etc.), ambiguitate care provoacă textul și pe care acesta o actualizează tocmai pentru a se justifica pe sine.

Bineînțeles, textul nu spune totul pentru că nu s-a aflat (și nu se va afla niciodată) totul, pentru că, într-un moment sau altul, nu poate spune totul, cuvintele însele neajutându-l. Și mai este ceva; cum majoritatea poemelor au fost *rostite*, acele înțelesuri suplimentare, complementare sau chiar de sine-stătătoare, impuse de enunțul oral (timbru, inflexiunea vocii, pauze etc.) s-au pierdut pentru totdeauna. Părăsindu-și trupul, ființa care le-a rostit, cuvintele s-au transformat în memorii. Nepercepând actul rostirii cuvintelor, nu percepem momentul genetic, implicit semnificația lor fundamentală. Trecerea de la oralitate la scriptic modifică radical înțelesul. Nu asistăm la naștere, trebuie să ne mulțumim doar să citim certificatul de naștere. Transferată în literă scrisă, devenită în mod inevitabil "papirus cu lacune", meditația din *11 elegii* atestă propriul său deficit semantic, ilustrează neputința cuvântului de a spune totul, de a percepe acel *unu*, întregul, de care "e bolnav" poetul.

Volumul demarează greu, chiar greoi, concentrându-se asupra indistincției inițiale *eu - el*, pe care am putea-o interpreta într-o primă formă, simplificată, drept relația *ființă - lume* (echivalentă multor altor relații: *interior-exterior, finit-infinit* etc.). În *Elegia întâia*, deși își însușește punctul de vedere hegelian, potrivit căruia eul este acel "abis al tuturor reprezentărilor"[7], Nichita Stănescu nu asociază încă *eul* identității (utopice) a poetului. Prezența primă, expresie a începutului absolut și a tot ceea ce-i urmează, este *el*, tot ceea ce ne înconjoară și, în același timp, "înlăuntrul desăvârșit". "El începe cu sine și sfârșește/cu sine", *el* este suma misterelor lumii, pe care creația va încerca să le descifreze, este timpul, este spațiul în care trăiește ființa și, implicit, *eul* deschis spre toate reprezentările. Cel care va fi ulterior poetul e o identitate confuză, o ființă care trăiește în propriul său somn, în propria sa nedesăvârșire, fiind traversată de primul impuls de a ieși în afară, de a se desprinde de sine: "Bat din aripi și dorm -/aici". Iată, așadar, proiecția zborului, una din cele mai banale metafore ale creației. Este deci atestată existența unei creații potențiale.

Elegia a doua, getica avertizează asupra eșecului tentativei de a cunoaște, eșec datorat faptului că lumea este percepută ca o realitate contradictorie, scindată, o realitate a rupturii, a crizei, ceea ce conduce la acceptarea sacrului, ca o soluție de a instaura o anumită coerență, o anumită ordine, care liniștesc ființa:

Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
și pus acolo un zeu.
[.....]
vor așeza acolo un zeu
ca să ne închinăm lui, pentru că el
apără tot ceea ce se desparte de sine.

Cel care luptă pentru a pătrunde misterele acestei lumi a contradicțiilor riscă să-și piardă capacitatea de cunoaștere, să se

înstrăineze de cunoaștere, pierdere ce va fi compensată de apariția dogmei, a sacrului;

Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde
ochiul,
pentru că vor aduce și-ți vor așeza
în orbită un zeu
și el va sta acolo împietrit, iar noi
ne vom mișca sufletele slăvindu-l...
Și chiar și tu îți vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini.

După enunțarea premiselor și a riscurilor luptei pentru *a ști* (pentru dobândirea identității poetice), *A treia elegie* determină ieșirea din pasivitate și perplexitate și "intrarea inexorabilă în proces"[8], proces în care cunoașterea se realizează în doi timpi, prin două ritmuri ale percepției, unul lent, celălalt precipitat, corespunzătoare *contemplării* și *crizei de timp*. Prin această dublă perspectivă ființa s-a adaptat la lumea scindată. Chiar și în aceste condiții eficiența cunoașterii e mult limitată.

Starea de criză caracterizează cunoașterea instantanee (deci ieșită din timp), intuitivă și brutală, ce presupune oprirea mișcării prin mutilare de sine:

Mă amestec cu obiectele până la sânge,
ca să le opresc din pornire,
dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe
spre o altă orânduire.

Această scăpare, această pierdere a lucrurilor într-o altă ordine provoacă o "scurtă tristețe", în vreme ce tensiunea cunoașterii crește:

ochii din frunte, din tâmplă, din degete
mi se deschid.

Contemplarea ca alternativă de cunoaștere care poate profita de belșugul de timp are dezavantajul că nu poate prinde mișcarea unei lumi ce e "mai repede decât timpul literei A", alterând memoria experienței anterioare și făcând imposibilă captarea ei în cuvânt:

Astfel mă încordam să-mi aduc aminte
lumea pe care-am înțeles-o fulgerător,
și care m-a pedepit zvârlindu-mă-n trupul
acesta, lent vorbitor.

Dar nu-mi puteam aminti nimic.
Doar atât - că am atins
pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde,
care, știindu-mă, m-au respins.

Într-adevăr, nu putem ști nimic din această confruntare, lucrurile sunt acelea care ne învață pe noi, "Copacii ne văd pe noi,/ iar nu noi pe ei".

Așadar, în ambele situații cunoașterea e refuzată, mai mult chiar, e pedepsită (prin rănire și uitare), consecința cea mai dramatică a refuzului fiind situarea realului într-o ordine și mai greu accesibilă cunoașterii, "spre o altă orânduire", spre "Altceva", spre "Altcineva", spre "Altunde". Cele două momente, *contemplarea* și *criza de timp*, se neagă reciproc[2], dar se solidarizează în refuzul cunoașterii.

Confruntarea continuă în *A patra elegie* sub forma "luptei dintre visceral și real", înțelegându-se că omul este incapabil chiar prin anatomia sa să perceapă realul în totalitatea sa. E ceea ce produce durerea cunoașterii, o dată din pricina "ruperii-n două a lumii" pentru a pătrunde "prin ochii, doi", prin "timpanele, două", prin "nările, două", apoi din pricina încercării de a reface această unitate în interiorul ființei, operație echivalentă cu o alchimie neproductivă. Totul sfârșește în disperare:

Și tu, o, tu, refacere-n interior,
tu, potrivire de jumătăți, aidoma
îmbrățișării bărbatului cu femeia sa,
o, tu, și tu, și tu, și tu,
izbire solemnă
a jumătăților rupte,
cu flacără înceată, atât de înceată,
încât ține aproape o viață ridicarea ei.

Acestor tentative repetate și eșuate, cel care s-a stabilit a fi obiectul cunoașterii, *realul*, le replică dur, sancționând, în *A cincea elegie*. Lumea nu numai că refuză să se lase cunoscută, dar și condamnă neputința de a o cunoaște:

Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,
la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor,
[.....]
Iată-mă condamnat pentru neștiință,
pentru plictiseală, pentru neliniște,
pentru nemișcare.
Sentințe scrise în limba sâmburilor.
Acte de acuzare parafate
cu măruntaie de pasăre,
răcoroase penitențe gri, hotărâte mie.

Sentința impune o dublă pedeapsă: ignoranța totală și sentimentul copleșitor al neputinței, sentiment insuportabil, pentru că amplifică dorința cunoașterii. Nu există șansa renunțării. În final, *A cincea elegie* definește destinul poetului, sugerând și asumarea acestui destin. Putem spune că, rostind aceste versuri, poetul "și-a pecetluit soarta", înțelegând că *este* și *cum este* și *pentru ce este*:

Stau în picioare, cu capul descoperit,
încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine
pentru ignoranță...
și nu pot, nu pot să descifrez

nimic,
și-această stare de spirit, ea însăși,
se supără pe mine
și mă condamnă, indescifrabil,
la o perpetuă așteptare,
la o încordare a înțelesurilor în ele însele
până iau forma merelor, frunzelor,
umbrelor,
păsărilor.

Neputința de a cunoaște se manifestă, se exteriorizează prin neputința de a vorbi. *A șasea elegie* e subintitulată *Afazia*. Motivul acestei mutenii este neputința de a opta. Se pare că opțiunea a fost văzută ca o șansă, dacă nu chiar ca o posibilă compensație, ca alternativă la imposibila cunoaștere integrală. Nu se poate însă alege nici între "doi idoli", nici "între două gropi". Divinul și profanul, viața și moartea nu acceptă alegerea, sunt indisociabile. Fiecare încercare este un eșec, apropiindu-l pe cel care încearcă de moarte:

Stau cu o lopată în mână, între două gropi,
și nu pot, în ploaia măruntă,
să aleg prima pe care voi astupa-o
cu pământul mușcat de ploaia măruntă.

Până aici s-a conturat o stare conflictuală, care este amplificată prin dezvăluirea, detalierea și studierea forțelor ce se confruntă: eu-el (*Elegia întâia*), profan-sacru (*Elegia a doua, getica*), contemplarea-criza de timp (*A treia elegie*), visceralul-realul (*A patra elegie*), dorința de a cunoaste pedepsită de neputința de a cunoaște (*A cincea elegie*), dorința de a opta - neputința de a opta (*A șasea elegie*). Totuși, "dacă opțiunea este imposibilă în sensul alegerii [...], unica soluție valabilă e cea a identificării cu *toate* obiectele, a includerii în dinamica lor specifică", ne previne Ion Pop, justificând "opțiunea la real" din *A șaptea elegie*, o opțiune categorică, determinată de ezitările anterioare. Într-adevăr, niciodată "nu

s-a afirmat atât de categoric în creația poetului acea «cedare reciprocă» a specificului" ca în poemul de față. E vorba de renunțarea totală la atributele eului, substituire sau investire a lui cu trăsăturile "celorlalte forme concrete"[10]. Dar să-l ascultăm, să ne imaginăm că-l ascultăm pe Nichita Stănescu:

Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri,
[.....]
În numele pietrelor trăiesc și mă las
cubic bătut în drumuri
cutreierate de mașini.
[.....]
În numele cărămizilor trăiesc,
cu brățări de mortar înțepenite
la fiecare mână, în timp ce îmbrățișez
un posibil gălbenuș al existențelor.
Niciodată n-am să fiu sacru. Mult,
prea mult am imaginația
celorlalte forme concrete.
Și, nici n-am vreme din pricina asta
să mă gândesc
la propria mea viață.

Numai prin această situare în alteritate, prin această risipire în profan se încearcă a se "îmbrățișa, amănunțit, totul". Există, așadar, o speranță, mai bine zis o soluție utopică. Iluzia mai atenuează din criză. E vorba de a trăi în *numele*, în *cuvântul* "frunză", "piatră", "cărămidă". Numai cuvântul pare a mai putea salva ceva.

Și mai există o soluție: evadarea în Hiperboreea, acel ținut al luminii veșnice, stăpânit de Apolo (mai marele peste poeți), evadare ce echivalează cu o renaștere, cu accesul la început într-o lume confuză "loc al nașterilor de copii de piatră,/ din care sculptați sunt doar sfinții" și totodată "zonă mortală/ a marilor minții". Într-adevăr, și aceasta e o lume a contrastelor, a lui "alb, - negru,/ aur - argint,/ revelație, nerevelație, tristețe/

mergând și orbecăind", o contrastelor care se atenuează (fapt sugerat și de schimbarea punctuației între termenii în opoziție: virgulă și linie de pauză în primul vers, numai cratimă în versul al doilea, virgule în versul al treilea, conjuncția *și* în al patrulea vers). E un tărâm al unei gestații expuse, e oceanul în care apar moleculele vieții, care oferă "brownienele privelişti", în care plutești, mergi și zbori, în care te înrudești cu feriga "printr-un destin de spor". Călătoria în Hiperboreea e o călătorie ca în basm, plină de peripeții și cu un final fericit. Această experiență intermediară a pregătit zborul, acea situare în ideal, într-un punct elevat din care planeta se vede în toată împlinirea ei de sferă:

Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici.
Putem vedea mari berze-nfipte-n stânca
mișcându-se încet. Putem vedea
vulturi imenși, cu capul îngropat în pietre,
bătând asurzitor din aripi, și putem vedea
o pasăre mai mare decât toate,
cu ciocul ca o osie albastră,
în jurul căreia se-nvârte,
cu patru anotimpuri, sfera.

Au fost uitate imposibilitatea de a alege, afazia, impasul, criza? Nici vorbă. Ieșirea din mutenie s-a putut face doar prin iluzie. O dată e vorba mai mult de o dorință decât de o soluție: *a trăi în numele* a ceva, în universul cuvântului, a doua oară e vorba de o călătorie utopică în spațiul elevat al "idealului de zbor". Fără aceste utopii poetul s-ar resemna în mutenia sa, în recunoașterea neputinței. În aceasta constă și pedeapsa, să ia întotdeauna totul de la început pe deplin conștient de zădărnicie. Finalul-epilog al *Elegiei a opta* risipește basmul, anticipând viitorul impas:

Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici,
și-o aură verzuie prevestește
un mult mai aprig ideal.

Hiperboreea este o himeră recunoscută ca atare, necesară pentru ca poetul să poată *spune* totuși ceva, în condițiile în care conștientizează dimensiunile eșecului. O știm încă de la Macedonski, fără asemenea himere "aprige" poezia ar naufragia în tăcere. Hiperboreea este Meka lui Nichita Stănescu.

Experiența trăită prin primele opt *Elegii* pare a aduna datele privitoare la incertitudinile cunoașterii, la limitele sale, evidențiind cauzele acestor incertitudini și limite. Mai bine zis, singura certitudine sunt limitele cunoașterii, de aici subordonarea față de real a subiectului ce se vrea cunoscător (și care nu poate stăpâni realul prin cunoaștere), de aici afazia. Toate acestea sunt consecințe, în mod firesc, trebuie discutată și cauza. Pentru a înțelege de ce cunoașterea integrală e imposibilă trebuie să înțelegem și ce este însăși cunoașterea. Meditația se adâncește spre rădăcina lucrurilor.

Elegia oului, a noua demontează mecanismul cognitiv, delimitează etape. La originea creației (văzută ca formă a cunoașterii) stau acele acumulări care alcătuiesc un conținut în expansiune, conținut care, la un moment dat, ajunge să rupă forma veche, neîncăpătoare. Pasărea vine pe lume, ajunge să afle că există lumea spărgând coaja oului. *Cunoaștere* înseamnă participare la *naștere*, la geneză. (Nu e o speculație, nu e o analogie forțată. Radicalul "gnosco" din "cognoscere" vine dintr-un radical indo-european, al cărui sens este "a naște", "a zămisli". Nu știm dacă Nichita Stănescu a cunoscut sau a intuit această filiație.) Cunoașterea/nașterea este rezultanta unor forțe care presează și distrug o formă inițial protectoare, devenită apoi neîncăpătoare. Cunoașterea relevă trecerea unui conținut care nu mai încape în sine (nu mai poate fi latență) din interior în afară. Același lucru este și nașterea: expansiunea (expulzarea) unui conținut care nu mai poate fi latență (increat), care forțează intrarea în ființă, în ceea ce ființează în afară, care ia cunoștință de sine și a cărui ultimă limită va fi moartea. Cel care cunoaște iese din sine, reface procesul depășirii limitelor succesive. *Elegia oului*... este alegoria acestui proces:

Sparg coaja pielii mele, arsă,
lipită de-a pielii mele, arsă,
ca să-mi rămână ne-ntoarsă
întâia încercare de umblet.
Sar cojile negre, oho!
Mai mare mă aflu și nezburat,
lipit de acel încotro,
cu o boltă de jur împrejur adăugat.

S-a enunțat teza caracterului perpetuu limitat al cunoașterii. Urmează detaliile: după urcarea unei trepte (după ruperea unui înveliș, a pielii neîncăpătoare), ochiului i se dezvăluie o nouă limită. Cunoașterea nu înseamnă anularea limitelor, ci traversarea unor limite succesive, impulsul cunoașterii este același cu impulsul zborului care "zace" în pasărea aflată în ou. Pe măsură ce limitele sunt depășite, spațiul cunoașterii se extinde, ceea ce o face mai anevoioasă:

Întind și o pană de os, irizată
atinge negrul concav.
Sar cojile negre deodată
și iată-mă, iarăși, suav,
închis într-un ou mult mai mare,
clocit de o idee mai mare,
gălbenuș jumătate, pasăre jumătate,
într-un joc de pași pe furate.

"Gălbenuș jumătate, pasăre jumătate" asociază explicit cunoașterea (ambiguă și neîmplinită) genezei, imperfecțiunii embrionare, care se confundă cu forma încă indecisă a *produsului* creației. În această teorie a cunoașterii văzute ca geneză sunt evidențiate două aspecte esențiale: *intermediarul* și *virtualul*, stadii pe care nu le poate depăși cunoașterea însăși. *Cunoașterea* este procesul care repetă *facerea de la început*, zămislirea.

Poezia reconstituie acest proces, este și ea un impuls către zbor și, în același timp, este respinsă de zbor, zbor ce traversează praguri, bolți succesive, din centrul pământului până la stele:

Ou mare! Silabă răcnită
într-o perpetuă creștere smulsă
fără tavan stalactită
sedusă.
Ouă concentrice, negre, sparte
fiecare pe rând și în parte.
Pui de pasăre respins de zbor,
străbătând ou,
din miezul pământului pân' la Alcor,
într-un ritmic dilatat ecou.

A cunoaște, ca poet, înseamnă a ieși din sine păstrându-ți identitatea dobândită în interior și, în același timp, renunțând la ce ai fost:

"Sinele" încearcă din "sine" să iasă,
ochiul din ochi, și mereu
însuși pe însuși se lasă
ca o neagră ninsoare, de greu.

Expansiunea, ieșirea din sine, deschiderea care înseamnă cunoaștere antrenează mișcarea inversă, interiorizarea, adâncirea în sine, coplesirea cu sine. Prin cunoaștere, ființa artistului nu se înstrăinează de sine; pe măsură ce avansează în exterior "însuși pe însuși se lasă". Am ajuns, bineînțeles, din nou la Hegel: "Poetul trebuie să cunoască existența omenească sub aspectul ei și interior și exterior și, încorporând în interiorul său fenomenele și vastitatea lumii, simțindu-le aici și pătrunzându-le"[11]. Printr-o metamorfoză anevoioasă *eu* devine *celălalt* pentru a deveni un *eu* mai profund.

Totul se întâmplă grație *celuilalt*, cel care vede totul, "din afara lumii protectoare/ și chiar/ din afara lui însuși", cel care "vine din afară,/ [...] de dincolo/ și încă mai departe de dincolo". E vorba, bineînțeles, de *omul-fantă*, care "ia ființă venind", deci deplasându-se din exterior în interior, care "adulmecă existența" și se lasă "devorat de ea". Cunoașterea, ca

sens și finalitate a existenței sale, îl face să se identifice cu tot ceea ce se află în exterior, să se transforme într-o fereastră prin care lumea se vede întreagă. E vorba de o lume care, astfel percepută, e omogenă și fără limite, nefiind "loc pentru semne,/ pentru direcții./ Totul e lipit de tot". Omul-fantă se confundă cu lucrurile, acestea îi aparțin și totodată el le aparține:

Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună, deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți, alții pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți.
Nu se știe cine îl vede pe cine.

Am citat din textul nenumit *Elegie*, ci chiar *Omul-fantă*, care propune "imaginea ideală a coincidenței cu universul în infinitatea lui de forme, dar și sub specia unității [...]. Eului mărginit (evocat în cea de a noua elegie) i se substituia imaginea mitică a unui supra-eu, un eu-fantă, orificiu, deschidere, a cărui proiecție fantasmatică însemna însăși infinitatea de disponibilități a cuprinderii lumii senșibile. Omul-fantă era un *el*, o prezență alta decât *eul* real, ipostază ideală depășind în mod radical posibilitățile acestui subiect strict limitat în mișcările și capacitățile sale de cunoaștere"[12]. Într-adevăr omul-fantă "semnifică dobândirea integrală a realului"[13].

Dar "proiecția fantastică" se estompează. De la *ce-aș fi* se revine la *sunt*, cum mai este numită *Elegia a zecea*. Se revine la *eu*, care transferă totul în interior, se revine la suferință, se revine la *elegie*. Toate cele din afară încep să doară, totul lipit de tot este rupt, este mutilat de o percepție discontinuă:

Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,
nu există ochi pentru ce vine;
apoi gustul, vibrația umedă,
apoi iarăși lipsă,

apoi timpanele pentru leneșele
mișcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare
pe o ondulă întinsă,
iarnă-nghețată-a mișcărilor
mereu cu suprafața ninsă.

Atâta timp cât organele de simț împart lumea, cunoașterea e o experiență dureroasă și absurdă. Fragmentarea o limitează și o falsifică. Având simțurile fărâmițate, ființa umană nu poate percepe decât o lume asemenea, o lume cu care nu poate comunica, pe care nu o poate înțelege. A comunica cu lumea înseamnă a obtura breșa creată între *eu* și *lume,* înseamnă confundarea lor. Și în acest context "a comunica" înseamnă "a împărtăși" ("a cumineca"). Neputința de a înțelege lumea vine din perceperea ei fragmentată și discontinuă. De aici, durerea:

Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
[.....]
Mă doare diavolul și verbul,
mă doare cuprul, aliorul,
mă doare câinele, și iepurele, cerbul
copacul, scândura, decorul.

Dar și mai insuportabil este ceea ce nu poate fi perceput:

Nu sufăr ceea ce nu se vede,
ceea ce nu se aude, nu se gustă.

Nu poate fi perceput din pricina faptului că nu există organul percepției a ce nu se oferă vederii: "Invizibilul organ,/ cel fără nume fiind/ neauzul,/ nevăzul,/ nemirosul, negustul, nepipăitul". E un organ aflat între "ochi și timpan", între "deget și limbă", un organ nedezvoltat încă, un organ care vine din viitorul speciei. De aici, infirmitatea și suferința:

Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav
de ceva între auz și vedere,
de un fel de ochi, un fel de ureche
neinventată de ere.

Acest organ virtual captează și păstrează totul pentru că este insensibil la concret. Nu este un organ de simț agresat de materie, ci unul "piezis, organ întins/ organ ascuns în idei", "călcat aerian" de "abstractele animale,/ fugind speriate de abstracți vânători/ speriați de o foame abstractă". *Ideea* adună și conservă totul. (Deci faptul că *Omul-fantă* "se închină lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel" nu este o întâmplare.)

Infirmitatea, boala, înseamnă ruperea unui echilibru, a unui acord între ființă și lume. Durerea este simptomul acestei discordanțe și se confundă cu senzația insuportabilă a frustrării. Durere înseamnă neputință de a înțelege lumea ca întreg, ca unitate, de a o cunoaște în tot ce este:

Sînt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sînt bolnav,
că nu se mai poate împarte
la două țâțe, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.

Elegia a zecea evidențiază vulnerabilitatea ființei care încearcă să aducă în sine lumea, întreaga lume, care înseamnă deopotrivă ceea ce este și ceea ce va fi, creatul și increatul, acea "*recapitulatio* de la Increat la Marele Tot"[14]. Concluzia e tragică, dar nu trebuie să ne limităm numai la ea. Tentativele de depășire a condiției dezvăluie un orgoliu nemăsurat, care este chiar orgoliul sacrificatului:

Sînt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfârșitul sfântului Ioan
într-un dans de aprigă slavă.

11 elegii are un prim plan al luptei eu-lume determinată de impulsul cunoașterii integrale, un al doilea plan al trăirii și asumării eșecului și un al treilea, al voluptății martirajului aureolat de înțelepciune.

A unsprezecea elegie, numită și *Intrarea în muncile de primăvară*, este o "carte a înțelepciunii". Este și una a entuziasmului, dar entuziasmul e consecința înțelepciunii revelate. Eșecul tentativei de a cunoaște lumea este compensat de performanța cunoașterii de sine:

Inimă mai mare decât trupul,
sărind din toate părțile deodată
și prăbușindu-se din toate părțile-napoi,
asupra lui,
ca o distrugătoare ploaie de lavă,
tu conținut mai mare decât forma, iată
cunoașterea de sine, iată
de ce materia-n dureri ia naștere din ea însăși,
ca să poată muri.

Se schimbă până și configurația discursului, avem de astă dată în față un discurs al înțelepciunii ordonat în postulate și sentințe. Aflăm, de pildă, că "Moare numai cel care se știe pe sine,/ se naște numai cel care își este sieși martor", că "numai ceea ce este/ nemișcat în el însuși/ se poate mișca", apoi că "Totul e simplu, atât de simplu, încât/ devine de neînțeles", că "Totul e atât de aproape, atât/ de aproape, încât/ se trage-napoia ochilor/ și nu se mai vede". Această înțelepciune conduce la găsirea unei soluții care să anuleze conflictul *eu-el*, soluție în care *eu*, și nu *el* deține supremația:

Totul este atât de perfect
în primăvară,
încât numai înconjurându-l cu mine
iau cunoștință de el
ca despre-o răsărire de iarbă mărturisită
de cuvinte gurii care le rostește.

Este strâns "la sine totul și deodată/ într-o îmbrățișare".

A fost recîștigată acea stare activă în relația cu lumea, ființa aleargă, invadează lumea, intră în vârtejul ei "până când alergarea/ chiar în ea însăși va alerga". Această diseminare face ca ființa să se regăsească pe sine "în toate lucrurile", dar ele o "vor azvârli înapoi" după ce "va fi trecut, de mult, în lucruri". Cel care fusese anterior înțeleptul, apoi stăpânul lucrurilor redevine învinsul, cel respins de lucruri. În asemenea condiții se întoarce resemnat în sine. Tentativa de a cunoaște lumea are un efect invers, aprofundarea cunoașterii de sine, însingurarea. De aici și tristețea *Elegiilor*:

Iată-mă rămânând ceea ce sînt,
cu steaguri de singurătate, cu scuturi de frig,
înapoi spre mine însumi alerg,
smulgându-mă de pretutindeni.

Experiența nu a însemnat totuși un eșec. Vorbește din nou trufia sacrificatului care, "plecând de pretutindeni", a dăruit "pretutindeni semne ale aducerii-aminte:/ cerului-stele,/ pământului - aer,/ umbrelor - ramuri cu frunze pe ele". E greu de făcut o distincție între tristețe și trufie, lucru valabil pentru tot ceea ce este poezia lui Nichita Stănescu de la *11 elegii* la *Noduri și semne*.

Ieșirea din sine și trecerea în lume sunt asemenea germinației, când planta iese din sămânță și începe să urce spre cer. Finalul elegiei pare optimist:

Dar mai înainte de toate,
noi sîntem semințele și ne pregătim
din noi înșine să ne azvârlim în altceva
cu mult mai înalt, în altceva
care poartă înlăuntrul fenomenelor, mereu
înlăuntrul fenomenelor.

Optimismul e fals, "a fi înlăuntrul fenomenelor" și nu a stăpâni fenomenele echivalează cu o resemnare. Aceasta ar fi tristețea. Dar nu suntem oricum, ci asemenea semințelor în brazdă.

Relația cu lumea stă sub semnul procesului germinativ, al creației. Numai generând ne exprimăm pe noi înșine și, totodată, luăm în stăpânire (cunoaștem) lumea.

A fi - a ști - a face sunt ipostaze interdependente, care *împreună* definesc identitatea umană. Poetul e ființa care înțelege această interdependență, inclusiv consecințele ei tragice, și *acționează* în spiritul ei. Acest lucru îl lămuresc în primul rând *Elegiile*. De aceea am și insistat asupra lor. Trăindu-le, Nichita Stănescu înțelege cine este, ca poet, care îi sunt aspirațiile și limitele. Fără această experiență ar fi rămas, probabil, un fel de cântăreț "la drumul mare", îndrăgostit de lume, prea mulțumit de cântecul său, uneori întristat, alteori vesel, prea dependent de un altul, înstrăinat de sine și necunoscut siesi.

Schimbarea provocată de această "carte trăită" a putut fi văzută mai ales din perspectiva întregii opere a poetului. Între alții, a remarcat-o unul dintre cei care l-au încurajat la început. Iată ce spune Paul Georgescu, în 1984: "...cu *Elegiile* se marchează o modificare: explozia de vitalitate senină ia sfârșit, universul în expansiune ia contact cu propriile sale limite [...]. Ingenuitatea genezei e urmată de gravitate [...]. Starea poeziei a fost *ab initio* o aventură a existenței, după *Elegii* starea existenței devine o aventură a poeziei"[15]. Într-adevăr, *11 elegii* declanșează o nouă experiență poetică: aventura, epopeea poeziei. În urma trăirii *Elegiilor*, poezia întreagă se transformă în realitate *trăită*, devine lumea pe care Nichita Stănescu și-o va construi rostind-o. Iată de ce *Elegiile* aparțin atât de mult biografiei autorului.

Ele sunt, bineînțeles, și un episod din aventura creației, unul dintre cele mai importante prin clarificările și urmările sale. Unii l-au considerat "punctul de vârf al carierei literare"[16], alții că "nu este nici pe departe opera cea mai valoroasă a lui Nichita Stănescu"[17]. Opiniile par a fi conciliate de cel în cauză: "Această carte (în sensul grec al cuvântului carte), în ciuda tristeții fundamentale care a stârnit-o și a austerității ei aproape totale, mi-a adus cel mai mare noroc literar, încât, uneori, mă

gândeam surâzând amar: uite, domnule, ce noroc poate să-ți aducă un nenoroc bine exprimat!"[18].

Modestia e vicleană, așa cum cred că a fost atunci când i-a spus lui Gheorghe Tomozei: "Mă enervează tristul noroc al acestei cărți"[19]. Nu cred că se referea la o nedreptate prin supraevaluare, ci la bucuria, la audiența pe care le-a produs această carte. De fapt, evaluarea nici nu-l interesa, performanța artistică nu pare a fi un criteriu pentru Nichita Stănescu. Nu-l interesează dacă face bine, îl interesează să facă; un text sau altul nu e bun sau rău, ci necesar. Bineînțeles, criteriul e inoperant pentru autor, nu și pentru cititor, care *trebuie* să comită discriminări chiar și la nivelul volumului în discuție. Bunăoară, aș zice că în *Elegia oului, a noua* și în *Elegia a zecea* meditația (tensionată) spune mult mai mult decât cea (relaxată) din *Elegia a opta, hiperboreeana*. Aș mai spune că prin acele momente tensionate ale meditației, prin coerența acesteia, prin relevarea statutului atât de incomod și de pretențios al poetului, prin ceea ce dezvăluie a fi creația, *Elegiile* sunt un criteriu de exigență artistică, o provocare a marii creații. Prin *11 elegii* Nichita Stănescu și-a rostit o sentință extrem de dură. Este volumul care atestă pierderea unei libertăți, a libertății cuvântului de a-și asuma orice risc (cum o face în primele volume), și intrarea în constrângere, în *ordinea* pe care o impune însăși existența cuvântului. Prin experiența *trăită* a *Elegiilor*, Nichita Stănescu a intrat în destin, într-un destin hotărât de cuvinte. De-acum înainte lumea va fi în primul rând cuvântul, ordinea ei va fi "ordinea cuvintelor". Creația lirică și-a conștientizat statutul de ceea ce Nichita Stănescu numește "Iliadă a spiritului", care istorisește peripețiile din "războiul cuvântului cu cuvânt și al verbului cu verb". E un război în care "cuvântul sfîșie cuvântul lăsând în tenebre dâra necuvintelor". Asupra celor două distincții, cuvânt-verb, cuvânt-necuvânt, voi stărui în alt context.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la "alfa" la "necuvânt"

Odată consumată experiența *Elegiilor*, Nichita Stănescu acceptă cu resemnare ideea că poetul există pentru a tânji după o împlinire refuzată. E o resemnare despovărătoare, dar nu e vorba de o renunțare, ci de asumarea unei infirmități active, a unei libertăți de acțiune conferite de certitudinea lui "nu mai am nimic de pierdut". De aici încolo creația lui Nichita Stănescu se folosește de această libertate spre a-și afla rosturi noi: poezia trebuie să existe pentru a arăta *cum se face*, cum devine, cum tinde spre *a fi*, pentru a evidenția cum se construiește sensul (cum tinde spre *a ști*) și pentru a evidenția cum cele două operații se confundă, deci cum e abolită distanța între geneză și cunoaștere, cum remarcă într-un alt context (raportul referențial-autoreferențial) Doina Uricariu[1]. Poezia devine *act* și *proiecție* neîntreruptă și de nedespărțit, singurele forme de existență care nu mai pot fi limitate. În fond, aceasta era problema: a-i scoate pe *a fi* și *a ști* de sub tirania limitelor. Punând ambele demersuri sub semnul lui *a face*, punându-l pe *a face* sub semnul lui *a deveni*, negarea limitelor devine ea însăși posibilă. De aici, o subînțeleasă bucurie a creației, o bucurie care nu mai e a inconștienței, ci a asumării. O bucurie pe care o deslușim în textele ce succed *Elegiilor*, texte aservite idealului suprem al "operelor imperfecte". Nu e vorba de o despărțire brutală de *11 elegii*; interogații, nedumeriri, certitudini tragice vor reveni[2], dar ele vor legitima noua direcție a demersului poetic.

*

O primă confirmare avem în *Alfa*, care e și prima recapitulare selectivă a creației. Sunt republicate (în 1967) texte din primele patru volume și acum apar pentru prima dată integral cele douăsprezece... *11 elegii*, prin tipărirea în premieră a *Elegiei oului, a noua*. Semnul că o etapă s-a încheiat e clar; a fost începutul, de aceea volumul se numește *Alfa*. Totodată, este aruncată o punte spre următoarele litere ale alfabetului liric, e vorba de ciclul *Obiecte cosmice*.

Unul dintre comentatorii rezervați ai poeziei lui Nichita Stănescu, M.Nițescu, consideră că după *11 elegii* poetul apare în ipostaza lui "homo theoreticus"[3]. Indiscutabil, așa stau lucrurile, dar nu e vorba de o schimbare a identității, ci de o schimbare de accent, de o alunecare de la meditație spre speculație, ceea ce distingem într-o oarecare măsură și în *Elegii*. Acceptându-și propria condiție, conștientizându-i limitele, poetul își modifică atitudinea și obiectul analizei, îndreptată acum nu atât spre *ceea ce este* el, cât spre *ceea ce face*. Ca atare, va examina și defini mereu poezia ca obiect ce-i determină existența, ca *stare* și ca *logos*, va teoretiza (în sensul inițial al termenului: "a observa", "a contempla") insistent, pentru că nici una dintre definiții nu-l satisface, nu acoperă domeniul investigat.

Obiecte cosmice debutează cu o astfel de definiție (numită chiar *Poezia*), ce ne previne asupra preocupărilor ulterioare. Poezia apare în primul rând ca un simț complex, un fel de vedere-auz, care "se hrănește din privirile fixe/ ca să poată exista", iar atunci când ochii se închid se hrănește "din întunericul eliberat de polii/ asurzitori ai timpanelor". E un organ cinestezic, pe cale de perfecționare ("neinventat de ere", cum se spunea în *Elegia a zecea*), un organ care va percepe în viitor însuși universul și care se confundă cu rostirea:

numai viitorul o așteaptă
să-i intre-n auz,

și ea stă acolo, o viață, hrănindu-se
cu muzica sferelor. Apoi
se întoarce împotriva noastră,
spunându-se pe sine, în cuvinte.

Iar cuvintele sunt prelungiri abstracte care devoră trupul ce le rostește:

Înhămat sînt
la un car abstract.
Scade trupul meu pe măsură ce
se umflă în mine
măștile râzând și plângând ale cuvintelor.

Cuvântul este ființa prin transparența căreia se vede lucrul, acea "exacerbare a vidului", acel "vid absolut", o ventuză "sugând oriunde/obiectele cosmice". Ceea ce suntem și ceea ce ne înconjoară sunt realități pregenetice:

Sînt nenăscut. Ceea ce se vede
de jur împrejur nu sînt decât
strămoșii copacilor; zeul de iarbă verde
păscut de strămoșul cailor. Atât.

Existența se confundă cu latența, este o absență amenințată, a cărei consistență viitoare se cristalizează, prin cuvânt, în poezie, organul de simț al viitorului. Deci totul stă sub semnul virtualității și, implicit, al devenirii. Tristețea *Elegiilor* s-a transformat în analiza lucidă a limitelor și, într-un fel, în depășirea lor prin proclamarea supremației cuvântului. Cuvântul, numele, naște, bineînțeles, ceea ce încă nu este, dar naște chiar și ceea ce *nu mai* este. Iată ce spune un *Testament*:

Numai numele să nu
mi-l amintești,
numai numele, nu.

Pentru că atunci
ar izbucni jur împrejurul lui
un trup
pe care tu nu l-ai mai recunoaște.

Obiecte cosmice ne proiectează într-un univers depopulat de lucruri și suprapopulat de cuvinte, într-un univers al concretului absent și al abstracției abundente, într-un univers al confuziei între obiecte și cuvinte, o confuzie acceptată cu sceptică înțelepciune:

Mă asemui cu un copac;
fiecare cuvânt al meu este o frunză.
Această comparație mă satisface
și este semn că am îmbătrânit.

Cuvântul e un fel de robot cosmic ce recoltează probe de sol de pe o planetă ce n-a mai fost explorată, adică un instrument care captează ceva dintr-o realitate necunoscută. Menținând comparația în același domeniu, am putea spune că el, cuvântul, e însăși nava în zbor, vehicolul care se îndreaptă spre o planetă, care nu e trimis să aducă cu sine planeta, ci probe de sol care să-i ateste existența concretă. Este, cum va spune Nichita Stănescu, mâna copilului care învață să apuce obiecte, prehensiune sinonimă cu o inițiere, cu încercarea de a lua în posesie, de a cunoaște o realitate concretă, fragmentată în obiecte, cu comprehensiunea.

Am putea considera *Obiecte cosmice* un fel de sfidare a tristeței *Elegiilor*. Meditația resemnată este negată de o observare insistentă, de o explorare a relației lume-cuvânt, relație care nu mai înseamnă opoziție, ci interacțiune. Nu este refuzată, evitată problematica *Elegiilor*, ci rediscutată și astfel "rezolvată". Demersul teoretic propriu-zis își păstrează actualitatea.

*

În *Roșu vertical*, volum care apare în același an, 1967, se conturează un context convențional, dar, ca un efect de contrast, se observă ieșirea, prin text, din convenție. Iată, bunăoară, cum sună poezia șantierelor:

Șantiere-școli ale genezei.

Aici, pe șantier, se-nvață
nașterea soarelui și a planetelor,
se-nvață cum au apărut în cosmos;

Cum se-nvârte pământul în jurul axei lui.

Șantierul este poezia însăși, este proiectul, este construcția în stadiu de execuție care prefigurează realitatea viitorului, "pe șantier se învață/ că fericire-nseamnă/ [...] să transformi viitorul în prezent". Însăși convenția a devenit pură metaforă. Entuziasmul civic e pretextul transparent pentru a fi elogiată și definită poezia:

Mă ridic și cânt un cântec
despre inima cântecului.

Într-o evocare a lui Toma Alimoș (alt pretext), aflăm cine este "mai marele peste cuvinte": «A fi». Într-un *Cântec*, "ovalul de ou" e "un ecou/ pe care sfera-l întinde". Eroii sunt "hieroglife vorbitoare", cuvintele se vor "oase de pasăre" ce dau gândurilor "acea formă prelungă/ [...] a ridicării deasupra/orizonturilor". Găsim și o replică remarcabilă la *Elegia oului*... Ceea ce acolo era cunoaștere este acum naștere a cuvântului:

Fiecare vorbă caldă, sub ea
clocește un ou al vorbirilor noastre.

Vii verbe, o, voi,
cu frunze verzi-albe-albastre.
Oul deschide deodată o pleoapă:
sub iris se-aude bătând
pliscul nenăscutei păsări, copilăreşti
numai în ea însăşi zburând.

Către Hypnos este o sondare a interiorităţii, a imanenţei numite *somn*, spaţiu al întemeierii, unde "Ei se năşteau dormind;/ strigăt prin somn dădeau cuvintele/ născându-i din ultima silabă"; acolo "nunta/ şi-o celebrau". "Întemeiau aşezări de cuvinte", acolo "Femeile lor năşteau în somn"; acolo se producea regenerarea, "noi şi sfîşietoare cuvinte/ adormite/ înlocuiau/ vechile, profund adormitele/ cuvinte". *Focul şi gheaţa* este un exerciţiu de rostire simultană, iar *Invocare* confundă poezia şi ţara, aceasta din urmă fiind numită "tâmplă a Europei/ şi lyră din care Orfeu/ şi-a smuls în sus copacii, frunzele,/ ierburile, căprioarele". "Roşu vertical" este aurora, este mediul genezei, este "naştere, zestre/ a lui A FI schimbându-se în ESTE". Volumul acesta (care chiar prin titlu simulează că preia clişee ale aşa-zisei poezii militante), prin cele mai multe dintre textele sale, se integrează în viziunea *Elegiilor*.

*

Oul şi sfera ar fi "o revenire la vocaţia de cântec spontan a poeziei"[4]. Aş spune că e un volum inconsecvent, care oscilează între confesiunea aparent spontană şi conexiunea la speculaţie. Conştient de relaţia sa complicată cu lumea, asumându-şi condiţia, poetul priveşte mult mai aproape de sine, spre o realitate intimă în care o prezenţă familiară este însuşi cuvântul:

Eu mă rugam la umărul tău,
mă rugam cu un fel de cuvinte albastre.

Partenerii înșiși se transformă în strigăt și sunet:

Mă puteai striga, și-atunci în sus,
cu înfățișare liberă de sunet
mă opream la țărmul unui nor apus
pe zigzaguri de lumină și de tunet.

Până și într-un pastel autumnal, elementele unei meteorologii consacrate - "Frunze zburătoare", "picături de ploaie" - se transformă în "vorbe ce [...] își caută guri". Omul trăiește înconjurat de un scut care-l protejează de agresiunea cuvintelor:

Deodată aerul a împietrit în jurul meu
și se izbesc de el cuvintele zvârlite.

Putem spune că reflecția asupra cuvântului, transformarea lui în *mediu*, mediu pe care l-am putea numi *logosferă*, temperează "cântecul spontan". Totodată, cuvântul nu mai e doar o realitate exterioară ființei, ci și o condiționare a existenței acesteia, existență care se confundă cu sensul:

Născut dintr-un cuvânt îmi duc înțelesul
într-o pustietate divină.

Cuvintele sunt prezențe vitale care conferă omului nemurire. Ele sunt și esența lucrurilor pentru că "în fiecare lucru/ există/ în străfundul lui un cuvânt". Deci, ființa, obiectele și fenomenele sunt cuvinte travestite. Acum cuvântul e totul.

Într-un asemenea context, în mod firesc, reflecția poetului se îndreaptă și spre ceea ce produce și, în același timp, spre ceea ce conservă cuvântul: "arta scrisului". Scrisul "e un mod de a încetini gândirea", de a "desena primitiv/ [...] degetele pipăitului pur -/ cel care a fost mai de dinainte/ de crearea degetelor și a lucrurilor". Scrisul e "o capcană/ de metal,/ care prinde în ea o vulpe vie/ și mișcătoare/ și zbătându-se/ și pierită de frica morții". "Divina capcană" este A, literă din care s-au născut toate celelalte litere.

Oul și sfera oferă argumente copioase celor care apreciază că Nichita Stănescu vede lumea ca text[5], nu doar ca textură, ca țesătură, ci și ca realitate lingvistică. Volumul e consecvent și pedant în explorarea acestei realități, se distinge chiar un fel de voluptate a speculației. Punându-se totul sub semnul cuvântului, pe care omul l-a inventat, și prin care lumea se structurează într-un sens, pare a se fi realizat un acord ființă-lume. Deslușirea acestei relații creează un anume sentiment de siguranță și chiar de exaltare, o foame, o poftă nepotolită de cuvinte. Poate în nici un alt volum Nichita Stănescu nu s-a arătat mai "nesățios" și, totodată, mai dispus să-și risipească vorbele pentru a-și dovedi implicarea în lumea-text, în reconstrucția ei. Nu întâmplător publică acum faimoasa *Frunză verde de albastru*, un exercițiu de virtuozitate care evidențiază capacitatea cuvântului de a destructura și restructura o realitate.

Poemul are ca punct de plecare contestarea unei norme lingvistico-poetice străvechi și rezistente, e vorba de incipitul poeziei populare: "Frunză verde..", contestare care subînțelege dinamitarea structurilor celor mai rezistente ale limbii, reconstruirea altora care să instaureze o nouă realitate, deopotrivă necunoscută și posibilă, transformarea limbii în poezie, în acel cuvânt unic în care să fie absorbită lumea în întregul ei:

Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
că am zis doar un cuvânt
despre întregul pământ
[.....]
văd în față mov și verde,
coloarea care mă perde,
corcov văd cu veselie,
coloarea ce nu se știe,
mai aud și-un sunet sus
care nu au fost aduș
în timpan de oameni vii,
în a fi și a nu fi.

"Foamea de cuvinte" vine din insatisfacția produsă de repertoriul și structurile lingvistice consacrate. Pentru a fi "digerat", pentru a mai spune ceva, verdele frunzei e confundat cu albastrul cerului. Nichita Stănescu vede frunza aparținând mai mult cerului decât copacului (ale cărui rădăcini vin din pământ). Frunză verde de albastru e o argumentație-joc a contestării clișeului verbal. Se recurge la joc întrucât acesta pare a fi mai productiv, să nu uităm că în folcolor jocul e un ritual al creației. În cazul de față nu e vorba doar de "o neîncredere principială în limbaj"[6], ci și de sfidarea inerțiilor sale.

Într-adevăr, *Frunză verde de albastru* este un fel de artă poetică a deconstrucției, un fel de reprezentație, un spectacol al luptei cu inerția limbajului. Poetul s-a edificat asupra limitelor acestuia, la început a fost descurajat, acum s-a decis să le dezvăluie și să le *contra-zică*.

Tristețea provocată de ceea ce l-au făcut să înțeleagă *Elegiile* apare, de astă dată, ca justificare a unei contraofensive. *Elegiile* au adus în primplan *poetul damnat* (bineînțeles, din alte motive decât cele de acum un veac). Damnațiunea nu este speculată și transformată în privilegiu, ci, de astă dată, e asumată; lipsesc lamentațiile menite să provoace admirația compătimitoare. Damnațiunea este înfruntată și devine motivul unei revanșe. Refuzat de real, predestinat să suporte consecințele dureroase ale acestui refuz, cel "înfometat de cuvinte" pune în discuție însăși noțiunea de real, denunțându-l ca pe o mistificare. Materia este aparența care ascunde cuvântul, așa cum pulpa fructului ascunde sâmburele. Privirea devorează doar "forme,/ scoarțe, învelișuri", în vreme ce "În străfundul fiecărui lucru nu există/ până la urmă decât un cuvânt". În consecință:

Dac-aș putea să dau verdele la o parte,
din frunze-ar rămâne doar un cuvânt.

Dacă aș putea să dau pământul la o parte,
din pământ ar rămâne scheletul lui "sînt"

În inima lucrurilor stau cuvinte,
când ne este foame și mâncăm
carne mai întâi, apoi oseminte,
trezia pe care o visăm.
Descoperim până la urmă silabe
căzute din copilăria de zei,
foarte lungi și foarte albe
și numai din trei în trei.

[.....]
Rămâne până la urmă cuvântul,
ultimul în străfundul obiectului [...].

Mutată pe terenul limbajului, relația lume-poezie își schimbă natura, devine una conflictuală, dar în același timp productivă. Neputincios în fața misterelor lumii, poetul devine viguros, prolific în lumea cuvintelor, singura în care și prin care își poate justifica existența. El există în ceea ce spune. Nu mai este implicat în nici o dispută, se luptă între ele doar cuvintele. Ele sunt rostite tocmai pentru a se lupta, poezia conturându-se din nou ca o epopee despre "războiul cuvântului cu cuvânt și al verbului cu verb". Războiul e pus la cale de *Obiecte cosmice*, e provocat de *Oul și sfera*, devine "subiect" de epopee în *Epica Magna*.

Producătorul de cuvinte și de "războaie" între cuvinte își activează forțele, optând pentru identificarea lui *a fi* cu *a face*, după încercarea zadarnică de a-i cupla pe *a fi* și *a ști*. Criza cunoașterii vine și din faptul că lumea nu se reduce la evidență, a cunoaște totul înseamnă a accede, prin cuvânt, și la ceea ce e latent, și la ceea ce e inexistent. Există păsări pe care le putem numi, dar mai există și un "rege al păsărilor", care este "orb, este mut", care este "nevăzut, este neauzit,/ este negustat, este nepipăit,/ este nenăscut", care este "nemaipomenit, este neînchipuit,/ este nevisat, este neadormit" și, pe lângă toate, este "necugetat, este nevolnic, este nenăscut.". Iată câte cuvinte se risipesc pentru a "numi" ceea ce *nu este*. De fapt, în calitatea sa de semn, cuvântul există pentru a atesta o absență. Numai că

la Nichita Stănescu absența se referă nu la ceea ce la un moment dat nu e manifest, realitate ascunsă pe care cuvântul-semn o echivalează; se referă la ceea ce nu s-a născut, o realitate ce-și așteaptă cuvântul care s-o zămislească. Bineînțeles, increatul e tot ce nu s-a născut prin cuvânt. Cuvântul nu poate fi sfera, conținut maxim în formă minimă, care spune totul fără a risipi nimic, cuvântul este oul, latență în expansiune.

*

Oul și sfera este față de volumele următoare ceea ce au fost *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor* pentru volumele care le-au succedat: un obiect al negației. Noile certitudini (dobândite acum prin speculație și nu prin revelație) încep să fie subminate de noi îndoieli. Într-adevăr, plăcerea de a rosti cuvinte, de a le angaja în "războaie" e imensă și va mai fi așa (deși motivele vor diferi), de aici și numărul mare de texte risipite în întreaga operă, texte care se limitează doar la evidențierea unei exuberanțe verbale captivante prin inventivitate și inteligență. O exuberanță perturbată însă ciclic de o reculegere neliniștită, de o nouă descindere în acel sine îndurerat și neputincios.

Totuși, după *Oul și sfera* nu se repetă tristețea *Elegiilor*. Este lăudat Ptolemeu care a făcut din *bunul simț (sic)* cel mai eficient instrument de cunoaștere, intuind limitele cunoașterii raționale. Numai că relația rațiune-bun simț nu e una de opoziție, ci de continuitate, întrucât "a da curs rațiunii/ nu este decât o pregătire/ pentru bunul simț viitor". Aceasta e recomandarea lui Ptolemeu, care a fost "martorul bunului simț" și care "s-a născut,/ a trăit,/ a murit". Cine-i succede lui Ptolemeu? Răspunsul e tranșant: "Eu sunt următorul bun simț". Din nou vorbește orgoliul, textul ne obligă să vedem în personajul liric, în *eu*, însuși Poetul. Nu trebuie să ne scape faptul că Nichita Stănescu ortografiază *bunul simț* fără cratimă, ceea ce face să nu-l putem identifica cu *bunul-simț* ci cu *simțul bun*, cel mai bun dintre toate.

Adoptând retorica discursului didactic, poetul simulează și prin exprimare convențiile argumentării raționale sfidate de Ptolemeu. Discursul nu-și permite divagații de la o logică strictă, rigoarea matematicii afectează chiar și natura cuvântului:

Numerele sunt numele punctelor.
Ele sunt numele celor mai mici existențe,
punctele.
De aceea
ele pot fi numele tuturor lucrurilor,
căci toate lucrurile sunt făcute din puncte.

Demonstrația aceasta, care versifică un celebru principiu pitagoreic, e plicticoasă și e una din acele alunecări în speculația pretențioasă (având surse notorii), deficiență recunoscută de autorul însuși prin neincluderea pasajului în *Ordinea cuvintelor.*

Laus Ptolemaei reafirmă dorința cunoașterii integrale, resuscitând cu ostentație "mitul literei Aleph [care] reprezintă punctul din univers în care, dacă ești plasat, realizezi tot universul în mod global", "punctul din care/ se vede sensul întregului, ca și cum/ sensul ar fi însuși întregul". Totodată, fiind nemulțumit de faptul că "războiul cuvintelor" nu aduce nici o izbândă celui care îl poartă, poetul își temperează entuziasmul. Cuvântul aparține în exclusivitate lucrului, asemenea unor "pești abisali,/ numai sub stratul de lucruri există". Mai mult, în războiul pe care îl duc, cuvintele, "lașele/ ele singure se ucid pre ele,/ numai ele se pot nega/ pe ele însele", se neagă și se ucid "pentru dreptul/ întâiului născut".

Poetul se vede înstrăinat de sine prin cuvinte:

Litere, litere, sunete, sunete,
locuitori ai cuvântului
praf de pușcă al glonțului;
migrează inima mea spre roșu
îndepărtându-se de mine.

Recunoaște sărăcia, neproductivitatea actului verbal datorate "celui mai mare peste vorbire" care nu are gură, dar care "gustă vorbirea" și "se hrănește cu sunetele cuvintelor", care e singurul care "știe adevărul". Numai el, cuvântul-sumă, poate cunoaște lumea în întregul ei. Poetului nu-i rămâne decât să-și conștientizeze infirmitatea și, orgolios, să inventeze un cuvânt sau altul pentru a avea acces și în celelalte lumi, simultane cu a sa și care împreună cu a sa alcătuiesc *totul* și nasc *sfera*:

Nu pot să cred că frunza e verde și atât.
În lumea simultană ea este ahov
și-n cealaltă lume simultană este sirîp
și-n cealaltă lume este ep
și-n cealaltă lume up
și-n toate celelalte este cum este
ca să se adune cu toate la un loc
și să nască o sferă.

Comparativ cu "mai marele", poetul, cel condamnat la rostire, beneficiază (e un fel de a spune) de un material verbal sărac, coborât la nivelul articulației primitive. E ființa care rostește primele cuvinte, puține la număr în raport cu atâtea și atâtea lucruri care trebuie să existe prin cuvânt:

Sătul, sătul până la gât
sătul, sătul până sub bărbie
dar cu gura flămândă
și cu limba neuscată
de apa unei vorbiri abia izvorâte.
Spun lucrurilor pe nume,
spun "tu" copacului,
mă adresez pietrei cu "mă",
îi spun "bă" câinelui.
Și dacă unul dintre ei
mă întreabă ceva
îi răspund cu "Îhâ" sau cu

BCUIASI BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

"î"
fără grijă de vocale
pe care de multă vreme le-am trimis
ostatice
celui mai mare peste vorbire
ca să-l liniștesc
ca să-l asigur
de supunerea mea față de el.

Poetul ajunge să se ridice "împotriva cuvintelor" (cum e intitulată a șasea secțiune din *Laus Ptolemaei*), reproșându-le că nu pot surprinde realitatea instantanee, actul rostirii fiind succesiune, lanț de semne, deci se manifestă în temporalitate:

Ce tragedie cuvântul "iubito"!
După litera "I" urmează litera "U",
după litera "B", litera "I",
apoi "T", apoi "O"...

Și asta-i ca și cum ar trece un timp
între "I" și "O",
deși "Iubito" nu are timp,
ci este tot și dintr-o dată.

Așadar, pe parcursul unui singur volum, "războiul cuvintelor" s-a transformat în război împotriva cuvintelor. *Laus Ptolemaei* elogiază "bunul simț" cu care limba dorește să se confunde, fiindu-i doar o anticipație rudimentară. Devenit obiect al cunoașterii, supus unei interogații insistente și unor investigații extrem de pretențioase, cuvântul și-a dezvăluit înainte de orice limitele în raport cu ființa. *Laus Ptolemaei* este în primul rând argumentarea pedantă a acestor limite. Până aici totul fusese intuit, acum totul capătă rigoarea demonstrației. Până aici investigația a fost îndreptată spre lume, căreia i-a dezvăluit o complexitate descurajatoare, de astă dată investigația are ca obiect în primul rând lumea cuvântului căruia i se dezvăluie omniprezența, limitele referindu-se la

incapacitatea de a ajunge la ființă, de a face cunoscută lumea în întregul ei. În asemenea împrejurări, trebuie căutat un alt reper, un alt punct de incidență a lui *a fi, a ști, a rosti*, care nu ar mai fi cuvintele, ci altceva, Nichita Stănescu le-a spus *necuvinte*. *Laus Ptolemaei* este o lecție riguros întocmită pe tema eșecului rostirii poetice. Cauzele eșecului se află în ființa vorbitoare, al cărei organ de simț ce promite cunoașterea integrală este pe cale de perfecționare, deci, deocamdată, e parțial eficient. Înțelegând aceste lucruri, Nichita Stănescu devine un resemnat... optimist, frământările se temperează, neputința nu-l mai chinuie, este acceptată cu seninătate, cu împăcarea celui care nu mai are nimic de pierdut. Nu mai este deci disperat, ca în *11 elegii*, acceptă infirmitatea logosului, infirmitate care nu i se mai pare absurdă, ci firească. Motiv pentru care și discursul poetic este calm și metodic, este în primul rând o demonstrație didactică a eșecului cunoașterii:

Firile contemplative iubesc rațiunea.
Rațiunea a mutat pământul
din mijlocul existenței
și l-a făcut să se rotească
în jurul soarelui.
Rațiunea a demonstrat aceasta, cu cifre,
dar nu și cu înfățișări ale cifrelor.
[.....]
Dau un sfat:
cei care au pus pământul
să fie slugă soarelui,
să-i caute justificare.

În asemenea condiții, Ptolemeu este din nou invidiat; pentru că a văzut lumea prin trupul său. Rațiunea, contemplarea au distrus bunul simț, criza de timp (regăsim, într-adevăr, meditația din *A treia elegie*). Rațiunea însă "pregătește/ următorul bun simț", acel simț din viitor care percepe totul, care "dă curs adevărului mare", ale cărui rudimente le găsim acum în poezie. Se va naște un alt

Ptolemeu, poetul, care, bineînțeles, nu poate spune decât *eu*, pentru că totul se va vedea prin acest eu. Previziunea e deci din nou optimistă:

Eu sunt următorul bun simț
Atât despre Ptolemeu.
Atât despre mine.

Acest optimism vine tocmai din perceperea limitelor, se referă la o virtualitate continuă, în contradicție cu o actualitate indubitabilă. Acest conflict este pus sub semnul fatalității (și al măreției pe care o implică *fatum*-ul), nu mai este pus sub semnul crizei. *Laus Ptolemaei* atestă ieșirea definitivă din impasul relevat de *Elegii*.

*

Și *Necuvintele* evidențiază, de la un punct încolo, depășirea stării de criză, de derută. Impasul în care se află cuvântul este recunoscut chiar prin negația terminologică, negație anticipată de un "capitol" din *Laus Ptolemaei*, intitulat *Împotriva cuvintelor*. Negația și împotrivirea sunt motivate de necesitatea de a găsi altceva decât cuvântul, care "să facă" ceea ce nu poate face cuvântul.

Prima poezie din *Necuvintele* este edificatoare în ceea ce privește cauza crizei; e vorba de o interogație amplă, care solicită o definiție a cuvântului ca agent de conectare a ființei la cosmos. Interogația vizează litera A, văzută ca embrion al literelor, deci și al cuvintelor:

Ce ești tu, A?
tu cea mai omenească și
cea mai absurdă literă,
o, tu, sunet glorios!

Cu tine mă lupt,
în tine azvârl ființa mea
ca odinioară Acheii calul troian
în Troia.

Cu tine mă culc,
numai pe tine te vreau
târfă fermecătoare,
disperată zeiță!
[.....]
și vreau să nu mai exiști
ca să fiu liber de vorbire;
vagin imaginar, A, literă
borțoasă de toate literele.

În întrebarea de la început - "Ce ești tu, A?" - distingem din nou exasperarea, chiar disperarea provocată de neputința de a înțelege ce este cuvântul, care, pe de o parte, ademenește și este dorit ("pe tine te vreau/ târfă fermecătoate"), pe de alta, este refuzat ("vreau să nu mai exiști"). Aceasta e drama poetului, el se află între tentație și negație, într-un spațiu nesigur, la incidența a două tensiuni: *dorința* de a rosti și *sila* de a rosti provocată de neputința de a spune totul.

Omul nu este o ființă pur și simplu, ci o ființă vorbitoare. Relația lui cu lumea e decisă de această calitate (ce-l distinge de celelalte viețuitoare). Totul din el vorbește, "Sângele vorbește", "osul alb" vorbește, "mațul vorbește", "celula, limfa vorbește". Ne aflăm în fața unui "Turn Babel întors cu mănușa pe dos". Cuvintele însești sunt niște viețuitoare, niște "miriapode [cc]-ți aleargă pe limbă". Cuvintele sunt "viscerele" ființei și "sâmburii" lucrurilor. În lucruri există un sens pe care-l activează cuvintele. Ele sunt și o prelungire a ființei, sunt puntea pe care ființa o aruncă spre lume pentru a o cunoaște. Aceasta e ipostaza *abstractă* a cuvintelor.

Într-adevăr, în poezie există cuvinte, dar ele nu-și poartă propriul sens, ci "transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau mai bine zis un necuvânt". Poetul spune ce nu s-a mai spus,

ceea ce încă nu se cunoaște, el "creează semantica unui cuvânt care nu există" folosindu-se "din disperare" de cuvintele existente, deci " nu putem identifica poezia cu cuvântul din care este compusă"[7]. Pentru lămurirea a ceea ce sunt necuvintele am apelat la precizările extrapoetice ale lui Nichita Stănescu, care sunt mai limpezi decât cele ale comentatorilor[8].

Așadar, poezia este *virtualitate* semantică. Este, cum s-a spus, deschisă "invenției infinite", necuvântul fiindu-i "imaginea emblematică"[9]. *Aspirația* spre sens și negarea sensului cuvintelor ce o alcătuiesc certifică natura *metalingvistică* a poeziei. Relația cu limbajul este perimată, coboară spre stadiile primare, spre geneza acestuia, când un obiect "își căuta" o structură sonoră care să-l conserve, să-l eternizeze în semn. Poezia reface acest stadiu genetic al cuvântului, al existenței sale ca virtualitate, reface folosindu-se de cuvinte, care, la începuturi au trecut prin aceeași experiență, apoi s-au îndepărtat de ea prin blocarea în sens, prin intrarea în captivitatea sensurilor, devenind un fel de marfă, un obiect de schimb în procesul comunicării verbale.

În *Necuvintele,* reflecția asupra poeziei cristalizează o viziune coerentă prin descoperirea *necuvântului*, prin distincția *cuvânt-necuvânt*, distincție ce a înlesnit înțelegerea funcțiilor cuvântului *în poezie*, funcții acaparate de tânjirea spre sens, de apropierea de sens, de tatonarea continuă și de construcția, niciodată terminată, a sensului. Pe cât posibil, cuvintele sunt despovărate de sens, fiindu-le redată inocența, ele devin din nou disponibile de a "înhăța" un sens. Pe de altă parte, încercând să le apropie de sensuri inexistente, de acel supra-sens, poetul atentează la patrimoniul limbii: inventează cuvinte, modifică norma lingvistică. Noile sensuri cer o altă limbă. E o limbă care se folosește de cea existentă (lexic, flexiuni, structuri sintactice) și pentru a o dezagrega, pentru a o reduce la stadiul primar de instaurare a unui sens. E ca și cum un obiect metalic finisat, învechit și devenit cu totul inutil, este retopit, fărâmițat, chiar vârât înapoi în pământ pentru a redeveni zăcământ mineral, o materie amorfă în care zac alte obiecte, o infinitate de forme. Sau putem spune că pentru

autorul *Necuvintelor* cuvintele, limba de care se folosește, sunt un morman de fier vechi pe care cuptorul îl retopește, aducându-l la stadiul de materie primă. Este o alchimie inversă. Mai complicată, mai costisitoare decât cealaltă.

În asemenea condiții dificile de lucru (de lucrare) se impune renunțarea la orice orgoliu. Poetul nu e cel care și-a împlinit marea operă, investind-o cu sensul suprem, ci o ființă ce se risipește făcând ceva, identitate imortalizată în *Necuvintele* prin două versuri devenite un fel de inscripție pe ceea ce am putea numi soclul statuii lui Nichita Stănescu:

Noi nu vrem să fim geniali,
noi vrem să fim trimbulinzi.

Refuzând "sarcofagul" genialității, asumându-și condiția instabilă de *trimbulind*, sfidând limite recunoscute, poetul dobândește o libertate care-l face deosebit de activ, de productiv, de inventiv. Neputința de a ști și, implicit, de a spune totul nu-l mai copleșește, cum s-a întâmplat în *11 elegii* și în *Oul și sfera*. Testarea cuvântului, relevarea limitelor acestuia nu-i mai afectează rostirea, cum s-a întâmplat în *Laus Ptolemaei* și într-o primă parte din *Necuvintele*. Descoperirea *necuvintelor* ca ținte ale demersului poetic a făcut suportabilă - printr-o evaluare grijulie și lucidă - inevitabila dependență de cuvânt.

Descoperirea *necuvintelor* îl face și să definească poezia ca realitate procesuală desprinsă de cauze, de efecte, de mijloace. *Necuvintele* ne oferă una din cele mai specifice definiții ale poeziei (specifică pentru ceea ce vede Nichita Stănescu în poezie) ca act:

Poezia este ochiul care plânge.
Ea este umărul care plânge,
ochiul umărului care plânge.
Ea este mâna care plânge,
ochiul mâinii care plânge,
ochiul călcâiului care plânge.

O voi, prieteni,
poezia nu este o lacrimă
ea este însuși plânsul,
plânsul unui ochi neinventat,
lacrima ochiului
celui care trebuie să fie frumos,
lacrima celui care trebuie să fie fericit.

Prin plânsul, prin tristețea ei poezia se confundă cu elegia. Deci nu întâmplător primele încercări de definire a poeziei sunt semnalate în *Elegii*.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la București la Belgrad și retur

În același an 1969, la câteva luni după *Necuvintele*, apare *Un pământ numit România*[1], "distanța" dintre ele fiind, dincolo de timp, apreciabilă. Eliberat de povara unor întrebări, la care *Necuvintele* a răspuns în bună măsură, autorul își lasă cuvintele *să facă* ce au de făcut, nemaicontrolându-le, nemaisupunându-le la teste de rezistență și de eficiență. A înțeles ce sunt *cuvintele*, ce nu pot ele, ce sunt *necuvintele*, spațiul poetic a fost reamenajat și redeschis pentru manifestări necenzurate de reflecția revelatoare de limite, de criza perceperii limitelor. Drumul care duce spre sens nu se mai poticnește în îndoiala că se poate accede la sens. Acum lucrurile par a se fi limpezit: poetul *vrea totul*, vrea să fie *pretutindeni*, *totul* și *pretutindeni* îi sunt refuzate, dar dorința nu i se curmă. Acestea sunt obstacole de neînlăturat și o atare certitudine îi dă libertatea să facă *ce poate să facă*, fără să-i mai pese de obstacole, dimpotrivă, fiind stimulat de ele în efortul de a le depăși.

Dacă după *11 elegii* Nichita Stănescu a apărut mai înțelept, după *Necuvintele* el pare a fi mai realist. Acceptă că se trăiește greu în spațiul poeziei, pe care, cum spuneam, îl reamenajează în așa fel încât să se poată mișca pe cât posibil nestânjenit, în care disponibilitatea creatoare să se poată manifesta cât mai productiv. Acest realism l-a făcut să înțeleagă că *a fi* însemnă *a face* pentru *a ști* atât cât se poate ști. Iată-l din nou la capătul unei experiențe din care a înțeles că tocmai experiența (și nu meditația înțeleaptă, nici reflecția pătrunzătoare) *realizează*

ceva. *În dulcele stil clasic* (1970), *Belgradul în cinci prieteni*[2] (1971) și *Măreția frigului* (1972) sunt consecințele acestei noi și decisive experiențe și, în același timp, sunt un foarte productiv "moment de respiro" înaintea unei noi, decisive, dar ultime experiențe. Într-adevăr, poetul respiră în voie, s-a adaptat la noua condiție, de ființă neputincioasă, ceea ce nu înseamnă că se relaxează; nu mai resimte tensiunea speculației, dar se menține efortul tensionat al *operației*, al *punerii în operă*. Referirile la statutul cuvântului, al poeziei, al poetului, referiri care acaparaseră meditația și speculația, n-au dispărut. Și-au pierdut insistența, nu și consistența.

Un pământ numit România, atenționează Alexandru Condeescu, este "insuficient prizată de critică deși conține poezii dintre cele mai remarcabile"[3]. Relativa expectativă a criticii pare a fi fost impusă de titlul cu rezonanțe alterate de convenționalismul așa-numitei lirici cetățenești. Apoi, a existat și concurența *Necuvintelor*, carte care a tentat mai mult critica prin însuși insolitul conceptului lansat. Se pare că a fost și o concurență între titluri. Lectura grăbită sau bruiată de semnalele "violente" ale *Necuvintelor* a făcut ca unul dintre cele mai interiorizate discursuri lirice stănesciene să fie asociat unei realități exterioare, unui elogiu circumstanțial, să fie văzut ca o inoportună evadare din sine, din lumea dilemelor și confruntărilor lăuntrice (determinate de relația cu logosul, de pildă), într-un spațiu cu frontiere geografice precise , deci cum nu se poate mai terestru.

Lucrurile sunt, indiscutabil, mult mai complicate, o dată pentru că noua carte nu reprezintă o negare a confruntărilor lăuntrice, a doua oară pentru că se distanțează de *Necuvintele* printr-o relaxare a reflecției, relaxare care însă nu-i diminuează gravitatea. De pildă, cuvântul revine fără a mai fi chestionat sau blamat, e o pată de culoare pe chipul resemnat dintr-un autoportret:

Nu mă face frumos nici tristețea,
nici amurgul, nici foamea,
nici inima altuia, nici copacii altuia,

nici strada goală de tine,
nici caii, nici iarba,
nici cuvântul prin ale cărui
vocale
pot să privesc
ca prin niște orbite goale.

Interesant este că acest volum, și nu *Necuvintele*, ne dă cea mai substanțială definiție a însuși *necuvântului*, pe care verbul "a visa" îl transformă deopotrivă în realitate onirică și în obiect al dorinței. E un text cutremurător despre ceea ce a fost la început cuvântul:

Visez acel laser lingvistic
care să taie realitatea de dinainte,
care să topească și să străbată
prin aura lucrurilor:

Acel cuvânt îl visez
care a fost la-nceputul lumilor lumii,
plutind prin întuneric și despărțind
apele de lumină,

născând pești în ape și născând
ape și lumini în lumină,
[.....]
care să smulgă întruna luminii
ce e apă cu pești în ea și s-o lase
tot mai pură și mai singură și mai pură,
pe când se face din nou
întuneric.

Puține sunt poemele lui Nichita Stănescu în care strigătul de disperare provocat de înțelegerea condiției poetului să fie atât de grav și de tragic ca în *Existență, tu*:

Frig nu-mi e decât de cuvinte,
trupul l-aș fi vrut un chivot
lăsat în păstrare de mai dinainte
de alții cu înfățișarea lui cu tot.
El nu e nici măcar așa,
ci ca un câine zădărât să latre
își zbate sinele în sine,
în lucruri pân' la jumătate

Și în cuvinte pân' la sfert
și-n necuvinte nici atâta,
dar iert, n-am încotro, deci iert
viața mea în lucruri, sluta.

Și dat mă dau și nimeni nu-i
ca să mă ia în gheara lui.

Glasul a recăpătat ceva din spontaneitatea de la început, acum fiind, bineînțeles, sugrumat de tristețe, nu de fericire. E o spontaneitate pe care meditația și reflecția au temperat-o sau au transformat-o în inventivitate.

În unele momente, poetul coboară cu picioarele pe pământul țării sale, intră în existență fără a-și mai pune întrebarea ce este existența, ca în *Existență, tu,* unde se aude lamentația învinsului; descinde în intervalul de timp care se numește istorie fără a mai sta cu ochii pe ceas, întrucât ceasul "măsoară ceea ce nu este". Acum rostește cuvântul fără a spera ca acesta să îl apropie de inexistent, dimpotrivă, îl disprețuiește, îl neagă, opunându-i ritualul faptei (al muncii) care transformă existența în viață, în ceea ce este viu. Iată ce mai poate spune un *Text* de-al lui Nichita Stănescu:

Poate că ne-am săturat și noi până la urmă
să ni se spună că lacrima-i aur,
să ni se spună lâna că e turmă
și boul înjunghiat că este taur.
[.....]

Aceștia care facem trupul țării
sătui sîntem până la gât
de mult ilustre vorbe-ale uitării,
că ne-au fost foame și ne-au fost urât.
Ci iată laudă plugului prin care
noi înșine prin noi ne-am fost arat,
să dăm dreptății de mâncare
nu în vorbiri, ci viu și-adevărat.

Tot ce pare convenție aici nu aparține textului, ci unui model textual compromis, deci unei realități exterioare folosite de Nichita Stănescu drept pretext pentru a judeca și respinge metafora sterilă. Iată însă cum este definit și un nume dintre cele mai obișnuite, Ion, o metaforă emblematică pentru țăranul român, devenită titlul unui admirabil portret liric:

Curat ca lacrima
pentru că lacrima e melancolică,
bătrân nesuferit de lung
pentru că bătrânii sînt o cu totul altă idee,
lujer al unei flori
înflorind într-o zonă unde se sfârșește aerul!

O, când te văd, mă tulbur
că aș putea să nu te mai văd într-o zi.
Lup plângând,
unsoare pentru osiile stelelor
care fără de tine ar rugini.

În *Un pământ numit România* experiențele anterioare sunt absorbite într-un lirism stenic, volumul meritând atenție și pentru faptul că regândește condiția poetului în relație cu un real riguros determinat, aflat la intersecția istoriei cu geografia. Nu e vorba deci numai de real, ci de un anume real, acut, devenit contingență, de care nu poate face abstracție cel ce se întreabă ce este poezia în raport cu realul.

*

În dulcele stil clasic este o carte ambiguă. Tot ce s-a consumat anterior, acea existență care i-a relevat poetului îndeosebi infirmitatea, se confruntă cu ceea ce va fi asumat ulterior, cu acel destin de ființă mult vorbitoare incapabilă să-și încoroneze cuvântul cu sensul râvnit, făcându-l doar să se apropie de sens, aproximație pe care trebuie s-o accepte vorbind mult despre ea.

Regăsim în *În dulcele stil clasic* unul dintre acele *lamento*-uri care prin tonalitatea împrumutată de la cântecul de "dor și of" face din drama cuvântului neputincios motiv de strigăt disperat, de bocet:

Singur și mut cu limba smulsă
vreau un cuvânt, doar un cuvânt cu sens
în vremea vieții mele scursă
și de eres,

mâna s-o pun peste vocala lui
cum pe spinarea iedului
și să-i desfac în piept și-n brațe
divinele încolăcite mațe.

Am să-l jupoi de înțeles
o, vis, o, basm, tandru eres.

Așadar, luarea în posesie a sensului reapare ca "vis", ca "basm", ca utopie. O utopie necesară și profitabilă, de fapt sursa poeziei, o utopie care îl minte, dar îl și stimulează pe cel care vorbește, pe risipitorul de cuvinte. Risipirea cuvintelor este inevitabilă pentru că, oricum, ele nu pot ajunge la mult doritul sens, ea însă poate fi diminuată printr-o "chemare la ordine".

Deocamdată, e vorba de o ordine strict formală, de acceptare a ceea ce înseamnă convenție în poezie, mai precis a

izotopiilor specifice versului clasic, acestea fiind indicii relevante numai la nivelul unei modeste aparențe. Așadar, "dulcele stil clasic" nu e doar o chestiune de conformism prozodic. El înlesnește o romantică incursiune în acele vremuri în care sensul era acoperit în întregime de semn, mai bine zis în acele vremuri "de basm" ale poeziei în care se credea că joncțiunea sunete (litere) - sens e posibilă. Unele texte (deci nu volumul în întregime) încearcă să reconstituie o stare inocentă, atât a rostirii, cât și a receptării, când faptul obișnuit, faptul extraordinar și miracolul coexistau și existau ca atare în realitatea cuvintelor.

Nichita Stănescu tânjește abia acum după vârsta basmelor. Copilului care a fost "oprit în poză și-nrămat" i-ar "spune-un basm adevărat/ călare pe un cal murind". Vede "un suflet de licorn" care "visează îngenuncheat/ ca-ntr-o tapițerie [*sic*] medievală/ o domnișoară cu chipul brodat/ în pală beteală". Compune, ca pe vremuri trubadurii, o *Scurtă baladă*, o *Legendă*, actualizează un *Mit*, se veselește prin *Strigături*, intonează galant *Cântece*.

Revine deci la poezia de dragoste, dar acum are mai multă "experiență", nu-l mai amăgește "sensul iubirii dintâi", în mai toate cazurile îndrăgostitul e concurat de poet, bucuria dragostei, plăcerea de "a spune cuvinte" s-au preschimbat într-un fel de "cicăleală" din partea celui ce se vede "cârpit cu vorbe, cu substantive" și copleșit de "vini imaginare" (ale imaginației):

Nici faptul că exist și tu o știi
nici faptul că sunt, nu te doare,
când invizibil mă agăț de cuvinte
bolnav de vini imaginare.

Hai judecă-mă, hai pedepsește-mă
cu nepăsarea ta, oarecare,
din ce în ce cum sunt mai bolnav
de vini imaginare.

Nichita Stănescu a făcut din "dulcele stil clasic" o mască a textului, care ascunde tristețea de pe chip, mască pe care uneori "uită" să și-o pună. Iată un autoportret făcut din câteva versuri (linii) libere:

Incapabil să pierd
inapt pentru fire
alerg
în neștire.
Foarte greu mă primesc
să fiu cum sunt.

Textul rezumă condiția poetului: el există pentru a dobândi (a cîștiga) ceva, e inapt pentru o existență firească, este condamnat să se zbată în neștiință, este neîmpăcat cu sine. Explicația o avem în final:

Locul ceresc
e sub pământ.
Iar pământescul
mănâncă de foame cerescul.

Viața veșnică e o iluzie, iar aspirația spre înalt este o foame nepotolită. Am "tradus" textul pentru a evidenția existența unui element clasic important: transparența alegoriei.

În acest autoportret distingem și trăsăturile poetului romantic, distingem și ceva din orgoliul poetului modern care-și proclamă scindarea. Clasic, romantic, modern laolaltă fac suspectă asocierea. Într-adevăr, Nichita Stănescu este un poet neîncadrabil, clasic, romantic, modern sunt ipostaze pe care i le atribuie prejudecățile noastre, contrazise fiind chiar de prezența lor simultană. Totuși, recunoaște că își scrie poezia "în dulcele stil clasic". O face și din orgoliu; așa cum a spus, își dorea să fie clasic, pentru că dacă ești modern, te învechești. Bineînțeles, e utopie. A fi clasic înseamnă a trăi în "vârsta de aur", în tinerețea artei, când cuvântul e în armonie cu lumea.

Mai curios este aici cuvântul *stil*, care presupune existența unui *sistem* al mijloacelor de expresie, deci a unei constrângeri pe care trebuie s-o suporte cuvântul. Și s-a apelat la stilul cel mai constrângător, care este cel clasic. S-a apelat pentru că *stil* înseamnă și *sens*, pentru că ordinea, indiferent de natura ei, este cât de cât eficientă semantic, spune ceva prin ea însăși.

În dulcele stil clasic încearcă să depășească criza prin readaptarea cuvântului la acele stări artistice, artificiale deci, privilegiate, demult depășite, readaptare care nu înseamnă nici compromis, nici schimbare de mentalitate. E vorba de o nostalgie reconfortantă. Nichita Stănescu încearcă să uite acel cuvânt de la "-nceputul lumilor lumii" și să-l regăsească pe cel care, scos din "haosul" limbii și pus în "ordinea" versului, își dezvăluie un minimum de înțeles, determinat chiar de supunerea la această ordine. Acesta a fost "pactul" cu stilul.

Un prolog succint îl previne pe "cititorul cărții acesteia" că "înșiruirea de versuri" din fața sa "este un fel de pasăre care zboară invers", după spusa lui Borges, că propune, "din punctul de vedere al sentimentelor, sentimentul că apocalipsul a fost de mult, de foarte mult, și că amintirea lui poate fi considerată numai ca o sursă a cuvintelor reci, neschimbate în urlet". Comentariile sunt de prisos, e vorba de negarea aspirației și de recuperarea în cuvinte "neschimbate în urlet" a ceea ce a negat geneza. De altfel, cuvântul este el însuși "strigătul oprit".

*

Belgradul în cinci prieteni, prin titlu și dedicație[4], pare a fi (și este în bună măsură) o carte ocazională, din care însă nu lipsesc piese reprezentative pentru ceea ce este stabil în poezia lui Nichita Stănescu. Într-un fel, e o confirmare a acelor inconsecvențe, de natură diversă, care nu au putut afecta coerența reflecției.

O paranteză. De la *11 elegii* încoace, distincțiile tradiționale, de tipul rigoare-dezordine, inspirație-elaborare, consecvență-capriciu, luciditate-iluzie, raționament-intuiție

etc., și-au pierdut relevanța, termenii opoziției se anulează, se cumulează sau se substituie. În poezie cuvântul impune o ordine în funcție de sensul la care vrea să ajungă, ordine ce contrazice totul, inclusiv "ordinea" lingvistică (fonetică, lexic, gramatică).

Belgradul în cinci prieteni recapitulează spontan unele componente care s-au cristalizat în timp în viziunea lirică. Revin obsesii vechi, dar nu sub forma interogațiilor, ci ca simple confirmări. Bunăoară, revine "omul-fantă", el este ființa umană însăși, singura vietuitoare care conștientizează existența lumii, deci prin care "se vede" lumea cu tainele ei. Natura însăși "privește" prin noi:

Văd un animal uriaș.
Respirația lui este verde,
ochii lui sunt verzui,
ghearele lui - dinți.
[.....]
Simt că a început să vadă prin noi
de la o vreme,
ca și cum cineva ar privi
prin noi

Și spre ce privește nu știm.

Relația cuvânt-sens nu mai este privită cu insistență, totuși uneori sunt schițate "definiții" ale termenilor ce le completează pe cele anterioare. În *Străfund de ochi*, înțelesul e un "animal monstruos", care "începe să vadă" atunci când "s-a oprit", când a ieșit din timpul rostirii. În altă parte, cuvântul e o "pată de [...] neînțeles".

Identificarea cunoașterii prin poezie cu ceea ce este însăși lumea ne trimite din nou la "omul-fantă", a cărui retină "e lipită/de retina lucrurilor". De astă dată, poetul e soldatul, poartă uniformă, semn al unei îndeletniciri care-l detașează de lumea gregară; o îndeletnicire ce-i atestă calitatea de combatant căruia i-a fost ordonat sacrificiul în lupta cu realul. Realul

poate fi cucerit (cunoscut) numai dacă "armele" (simțurile) luptătorului se confundă cu însuși realul:

Poetul ca și soldatul
nu are viață personală.
Viața lui personală este praf
și pulbere.

El ridică în cleștii circumvoluțiunilor lui
sentimentele furnicii
și le apropie, le apropie de ochi
până le face una cu propriul ochi.
[.....]
Să nu-l credeți pe poet când plânge.
Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui.
El a stors lucrurile de lacrimi.
El plânge cu lacrima lucrurilor.

Revine, așadar, și "propriul său ochi", unul din laitmotivele poeziei lui Nichita Stănescu, de fapt un nume împrumutat "marelui simț" și, totodată echivalentul anatomic al acelui simț perfecționat care tinde să fie poezia. Mai mult decât atât, așa cum s-a spus, la Nichita Stănescu, ca și la Țuculescu, există un "simbolism panocular"; ochiul "acoperă natura transformând-o în organ de simț"[5]. În consecință, ochi înseamnă detaliu anatomic, apoi privire (pe care ochiul o trimite în afară pentru a aduce obiectele în trup), înseamnă lacrimă, înseamnă plâns, dar și retină și lacrimă a lucrurilor, ochiul, spune Nichita Stănescu, "plânge cu lacrima lucrurilor", ceea ce ne amintește de *Necuvintele*, de poezia care "este însuși plânsul". Aceste reluări pot fi apreciate drept redundanțe, dar și atestări ale unor certitudini.

Existența în ființă a poetului e determinată de existența cuvântului. În *Elegia a zecea*, *a fi* însemna *a fi bolnav* de lucruri și de cuvinte, deci cuvintele sunt o sursă de contaminare, fapt recunoscut și în *Belgradul...* într-o manieră mai tranșantă:

E vinovat cuvântul sunt
că sunt [s.a.].

În mod discret, această "carte amicală" reactualizează răspunsuri pe care cărțile anterioare le-au schițat, le-au intuit. E un semn că s-a ajuns în faza în care întrebările, dilemele, ezitările se estompează, unele dispar chiar, lăsând loc unor certitudini în care nu se mai întrezărește nici o speranță. Într-adevăr, volumul *pare* doar "un colocviu mai degajat pe tema prieteniei"[6]. În realitate, este un "index alfabetic" (fiecare text e asociat uneia din literele alfabetului) al celor mai proeminente laitmotive lirice.

*

Și *Măreția frigului* e un fel de recapitulare, o privire calmă, detașată, uneori chiar veselă spre ceea ce a fost, începând cu *11 elegii*, o dezbatere tensionată. Ambiguitățile, crispările, ezitările s-au estompat și aici; nici un *lamento* provocat de neputința cunoașterii nu se mai face auzit. Mai mult, aceste manifestări agitate, sfâșietoare sunt ridiculizate prin ironie. Schița de portret al poetului alunecă spre caricatură, cuvintele însești sunt luate în "derâdere", fiind socotite un fel de glumă ce ne salvează de la moarte:

A e o literă. I altă literă
pe care nebunul de mine le cântă pe citeră.
Câinele este un animal, iarba o plantă
din care nebuna de tine se saltă.
Ochiul este o pierdere,
cuvântul, derâdere,
pe care scândura
orelor, udele,
viețile multele
ni le salvăm.

Titlul poeziei este *Noe*. Noe este cel care mai salvează ceva de la pieire prin arca cuvintelor. Deci gluma e pe jumătate glumă. O jumătate se referă la "frivolitatea" discursului, la maniera glumeață de exprimare. Cealaltă jumătate este înțelesul (înțelepciunea) din care se poate deduce și orgoliul salvatorului.

Complexitatea cunoașterii, a actului cognitiv, e abordată într-o manieră fals patetică, emfaza fiind, bineînțeles, acea țintă transformată în procedeu, specifică ironiei. Fără a mai vorbi de criza provocată de cunoașterea discontinuă (fără a mai soca prin "brutalizarea" simțurilor de către real, sau prin dezordinea percepției), *Măreția frigului* invocă patetic:

O, creier în genunchi, de câte ori
tu te-ai izbit cu tine însuți
de nevăzutul ochilor cel înfundat
în durele orbite

Tu te rugai, băteai mătănii...
Iar ochii ce vedeau?
Vedenii!.

Vedeniile acestea pot fi confuziile provocate de aviditatea simțurilor care ajung să se lipească de "retina lucrurilor", sau pot fi vederi venite dinăuntru, proiecții ale ființei pe lucruri, sau și una, și alta, ceea ce este în logica demonstrației potrivit căreia, cunoscând lumea, ne adâncim în propria noastră cunoaștere.

Marile, chinuitoarele obsesii sunt "prinse" deci într-o exprimare lejeră, strigătele de deznădejde, de neputință, exclamațiile provocate de uimiri și de deziluzii, discursul speculativ doct și grav, declarația de dragoste etc. își pierd din retorica gravității, naufragiind deliberat într-o vorbărie naivă, într-un discurs infantil ce transformă marile interogații în niște nedumeriri banale cărora li se oferă soluții asemenea. La marea întrebare (prin care cunoașterea își dezvăluie orgoliul

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

nemăsurat) "cine (ce) este Dumnezeu?", întrebare neformulată, se răspunde cu o înșiruire seacă de ipoteze:

Spune-mi, poate că tu, cuvântule,
tu, poate că tu ești dumnezeu
și nu vrei să-mi spui că tu ești
și mă disprețuiești pentru că am
limba smulsă.
[.....]
Șoarece tu, poate că tu ești,
poate că tu, pomule, poate că tu
șarpe, poate că tu
porcule, frânghie,
sânge, roșcovă, poate că tu
nisipule, scoică, cerneală
poate că tu, sticlă,
pasăre, roată, poate că tu
sârmă, urzică, paianjen,
Petru, poate că tu,
cuțit, bufniță, păpădie,
dihor.

Răspunsul grav pe care ni-l sugerează această enumerare de lucruri banale este că Dumnezeu poate fi tot ce există, de la timp și cuvânt la Petru, cuțit și dihor.

Alteori, e formulată numai întrebarea, o "mare întrebare", fărâmițată în întrebări mai mici ce conțin, fiecare, o variantă de răspuns, fără a fi acceptată nici una:

Trăim un prezent pur?
A trăi înseamnă timp?
Timpul este tot ceea ce nu înțelegem?
[.....]
Sunetele, mirosurile,
pipăitul, gustul, vederea
sunt chipuri ale timpului?
Timpul este legat de lucruri

BCU IASI UNIVERSITY LIBRARY

Timpul este legat de cuvinte?
Gândurile sunt timp?
Timpul este însuși Dumnezeu?
A fi, înseamnă timp?
A avea, înseamnă timp?

Răspuns la aceste întrebări nu se poate da, putem ști doar ceea ce sunt ceasornicele, niște obiecte suprasaturate de timp, care sacralizează timpul:

Ceasurile sunt bisericile noastre
de mână sau de buzunar,
de perete... .

Nu știm cine este Dumnezeu, ce este timpul, știm, în schimb, că "Scriere este totul", că "Peștele e literă" în alfabetul mării, că "norii spun o poveste", că "mâna [...] ascunde-n sine/ uitata scriere a unui imn", că "gândurile litere [...] sunt". Deci totul e scriere, lumea e text. Nu acesta e lucrul cel mai important, ci consecința acestor certitudini este esențială, consecință care este însăși incertitudinea cunoașterii: "O, de-aș putea să deslușesc/ aceste stranii alfabete...". Scriere fiind totul, demiurgul este A, căruia i se aduc toate laudele într-un "Aleluia sfinte A!"

Despre ceea ce s-ar putea numi logica absurdă a limbajului poetic și despre incapacitatea lui de a epuiza prin raționament un domeniu de referință ni se ține o lecție ca la clasa I:

Unu și cu unu nu fac doi,
Unu și cu unu fac trei,
sau patru, sau cinci...
Unu tare și cu unu moale
fac unu tare și cu unu moale
sau o cămilă.
[.....]
Matematica s-o fi scriind cu cifre,
dar poezia nu se scrie cu cuvinte.
Cucurigu!.

A venit momentul să ne dezmeticim, să ieșim dintr-o confuzie.

Măreția frigului a fost văzută chiar la apariție un "bilanț auster, simplificat la esențe, într-un stil enumerativ, răspicat și categoric"[7]. De asemenea, s-a observat că această carte nu ne oferă numai "o recapitulare a tuturor mijloacelor [...] poetice", dar și proba că "Nichita Stănescu a încetat să se mai caute și încearcă doar să se exemplifice"[8]. Aceste aprecieri sunt și ele un "bilanț auster" al volumului, volum care, prin faptul că mai mult repetă decât dezvăluie, poate fi învinovățit de narcisism (artistul își admiră nu autoportretul, ci îndemânarea cu care și-l copie) și de manierism (prin instalarea confortabilă în inerție).

Nichita Stănescu și-a numit *Măreția frigului* "romanul unui sentiment". Al doilea volum și-l intitulase *O viziune a sentimentelor*, în care, cum am arătat, era vorba mai ales de ceea ce văd sentimentele și nu de ceea ce se văd a fi sentimentele. În *Măreția frigului* e vorba de un singur sentiment, altul decât dragostea, pe care l-am putea asocia impersonalului, detașării solemne, așa cum ne îndeamnă și titlul s-o facem. Mai important e faptul că acest volum se vrea a fi *romanul* unui sentiment, o călătorie în lumea sentimentului. Am intrat deci în epic. Poetul e acum cel care relatează *istoria* poeziei văzute ca *sentiment*, ca realitate metalingvistică, realitate care se naște însă din "războiul cuvintelor".

Între 1964 și 1972, Nichita Stănescu publică, în țară, 11 volume de versuri originale (la care se adaugă ciclul *Obiecte cosmice din Alfa*). Între 1972 și 1976 nu publică nici unul (îi apar doar 3 antologii: *Clar de inimă, Strigarea numelui, Starea poeziei*). E vorba deci de un moment de reculegere (inclusiv tipografică). "Romancierul" pregătește *Epica Magna*.

De la epopee la requiem*

"Poet veşnic nemulţumit de limbaj, deci de sine, tenace constructor de limbaj", Nichita Stănescu se dezvăluie în *Epica Magna* "cel mai nemulţumit de sine", s-a spus la apariţia cărţii[1]. Am putea adăuga că e o nemulţumire prolifică (vorbeşte mult despre sine) şi care aşază cuvintele în litera scrisă a poeziei pentru a nu se pierde în aerul care le rosteşte.

O primă parte a volumului, cea mai consistentă, pare a fi o revenire la obsesiile şi speculaţiile din *Dreptul la timp* şi din *11 elegii*. De astă dată însă, relaţia *a fi - a şti* (insist asupra ei întrucât e armura întregii construcţii poetice), văzută din perspectiva relaţiei *adevăr-eroare* este clarificată printr-un aparent sofism:

Este ceea ce este.
Legea este a totului, tot ceea ce este.
Îndepărtarea de lege se numeşte eroare.
Eroarea este îndepărtarea de este.
Eroarea este estele fără să fie el.
Este primul altceva.
Ea fuge de unu, devenind cu unu, doi.

Revine în discuţie şi statutul lui A, literă-matcă, opusă lui 1, care este "steril", expresie a singurătăţii absolute. E reiterată ideea potrivit căreia cuvântul este singura parte vie din om, care nu piere, care încearcă să scoată omul din zoologie:

*Aşa ortografiază Nichita Stănescu.

Aș vrea să pot să locuiesc
în propriile mele cuvinte,
dar îmi atârnă greoi prin ușile lor
trupul spre regnul animal.

Cuvântul nu salvează ființa, ci îi atestă destinul tragic, de aici și decepția:

Ah, m-ai făcut să cred cuvântul, -
adică felul de a mă naște și de a muri;
ah, m-ai făcut să cred că sunt el,
și că el, ești tu.

Ceea ce fusese presimțit, judecat și detaliat de lamentația *Elegiilor*, condiția poetului, de pildă, a devenit acum certitudine afirmată apodictic. Să reținem două autoportrete, remarcabile prin laconismul lor. Primul e un distih din *Înaintare*:

Eu sunt un cuvânt care se rostește
lăsând în urma lui un trup.

Al doilea se intitulează chiar *Autoportret*, devenit celebru, și s-a impus ca emblemă a identității creatoare a lui Nichita Stănescu:

Eu nu sunt altceva decât
o pată de sânge
care vorbește.

Întrebările persistă, dar, în realitate, au devenit retorice. Destinul tragic al poetului e un răspuns incontestabil la o întrebare formală:

Eu să fi fost acela care aș fi putut gândi
faptul omului că este egal cu întâmplarea sa?

BCU IAȘI - BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ

Este recunoscut acest destin chiar prin refuzul de a veni pe lume:

Eu nu am vroit să mă nasc, -
nu, nu eu am vroit să mă nasc,
de pustia morții
n-am vrut să mă încoronez.

Poetul există pentru a dezvălui o realitate tragică, cuvintele sale provoacă strigătele de durere ale cunoașterii:

Îmi pun cuvântul pe gândire
și ea se rupe strigând și urlând.

Dorește să ajungă "în locul de unde,/ deodată, se vede totul" (privilegiatul aleph), totul însemnând "literă scrisă de jur împrejur/ cum aerul de jur împrejurul globului, cum carnea de zeamă a piersicii/ de jur împrejurul sâmburelui creieros". El trăiește, "trezit din somnul inconștienței", mereu "brutala stare de a fi", în tot și în toate, explorator și călător în jurul lumii, precum Columb, Magellan, Nansen:

Călător sunt prin viață;
egal sunt cu tot ceea ce este,-
de la pește la pasăre,
de la iarbă la zarzăre,
de la capră la iepure,-
toate acestea le sunt, clipă de clipă.

Dorința irepresibilă de a cunoaște totul, de a contempla lumea din afara ei - dorință care a făcut ca ochii "să crească anapoda/ pe tot cuprinsul ființei noastre,/ [...] pe care-i eliminăm tot timpul din noi/ sub ciudata înfățișare a cuvintelor/ și a strigătelor" s-a transformat în *cântec*, care "schimbă totul în vedere", "făcând să apară în ființă/ ceea ce încă nu s-a născut." El "leagănă moartea/ până când răsar din ea cuvinte".

Și mai e cântărețul, despre care se poate spune că "Nimeni n-are nevoie de el,/ dar fără el nu se poate" întrucât "tot ceea ce există/ are nevoie din când în când să plângă", pe pământ; "din neamul oamenilor,/ [...] din neamul ierburilor/ [...] din neamul animalelor,/ pietrelor,/ peștilor,/ apei,/ aerului,/ focului,/ se nasc cântăreți". Testamentul poetului, lăsat poetului urmaș, este ceea ce au fost cândva "învățăturile cuiva către fiul său":

De născut, dragule, naște numai cosmosul
Caută și fă rost de scutece, dragule.
[.....]
Spală-te și curățește-te!
Păsării Phoenix nu-i plac
hoiturile și murdăriile!
[.....]
Dragule, lasă măcar un cuvânt de-al tău
să-mi fie lespede.

Reluând interogațiile din cărțile anterioare, autorul răspunde cu înțelepciunea celui care nu se mai îndoiește, nu se mai miră, nu se mai teme de nimic, care-și *povestește* înțelepciunea, o înțelepciune care nu mai este resemnată, ci asumată în chip solemn. *Epica Magna* este, într-adevăr, "o Iliadă", care începe cu "descrierea lui A" și se sfârșește cu "săgetarea cerbului stretin și harponarea peștelui Vidros", viețuitoare imaginare, imaginate de înșeși numele lor, unul comun, celălalt propriu, personaje-simbol ale unei balade. (E vorba de o baladă în care regăsim binecunoscutul motiv al vânătorii, asociat unui alt "motiv", inventat, al pescuitului. Ele se referă la primele îndeletniciri ale omului, una, "grăbită", cealaltă, "leneșă", amândouă regăsindu-se în îndeletnicirea poetului, care încearcă să perceapă realitatea ca ipostaziere a timpului: ideile, abstractul sunt repezi, lucrurile, concretul sunt lente.)

Important este că volumul debutează cu o *descriere* și sfârșește cu o *narațiune* (fortificată de alegorie). E traseul străbătut de meditație, care s-a transformat în investigație prin

deplasarea lentă de la descriere la narațiune, de la revelație la metamorfoză, de la "contemplație" la "criza de timp", de la elegie la epopee, de la sens la apropierea de sens. Însuși demersul poetului e o *trecere* din ceea ce se vede în ceea ce nu se vede, din ceea ce este în ceea ce încă nu s-a născut, din ceea ce nu mai este în ceea ce poate fi:

Of, după ce cădea-vor toate
m-or pune luminos inel
a tot ce este și se poate, -
și poate nu se poate să se poată.

Poetul e și el trecere, e trecere în cuvânt:

Eu sunt o locomotivă cu aburi
în urma căreia șinele se evaporă
[.....]
Eu sunt un cuvânt care se rostește
lăsând în urma lui un trup.

Totul stă sub semnul *trecerii* (al schimbării, al metamorfozelor), al trecerii dintr-o realitate profană (limitată la evidențe, la ceea ce știm că este, la un sens precis) într-o realitate sacră (deschisă spre absență, spre ceea ce nu este, spre înțelesuri indistincte):

Unde ne zbori, în care înțelesuri,
în ce puțin de trup măreț de zeu,
în ce înaltă, nedistinctă de vorbire
din care absentează tu și eu,
din care tot ce știm că e, nu este
și ce nu știm, pare a fi? ... .

Epica Magna fortifică legătura între ontic și poetic, în același timp însă îi schimbă natura. Iluzia potrivit căreia a crea înseamnă a supraviețui s-a risipit. Sub amenințarea unui cataclism care ar face lumea să revină la neant, daimonul (acel

alter ego provocator) îndeamnă: "Schimbă-te în cuvinte", la care i se răspunde: "Tu nu știi că/ vorba arde,/ verbul putrezește/ iar cuvântul nu se întrupează, ci se destrupează?".

Văzută "din afara ei", lumea în care trăim în "felul nostru de a fi", o lume care se autodevoră si se regenerează prin lumină, este, cum spuneam, un fel de text, structurat conform regulilor limbii. Învelișul superficial - "iarba pentru pământ", "apa pentru pești", "blana și pielea pentru carne", "țipătul pentru frică", "literele pentru cuvânt" - este "fonetica terestră". Stomacul, burțile devoratoare alcătuiesc "morfologia terestră", ceea ce schimbă forma lucrurilor și a ființelor. Ordinea conform căreia "când cineva mănâncă/ altcineva este mâncat" este "sintaxa terestră". Această "neîntreruptă cină" poate fi totuși întreruptă de *cântec*, care "face să nu mai fie/ ceea ce este/ și să apară în ființă/ ceea ce încă nu s-a născut". Să reținem, poezia e ceea ce "face [...] să apară în ființă". Este exact ceea ce spunea și Platon (în *Sofistul*), potrivit căruia *poesis* nu înseamnă *facere* ca *efectuare*, ci ca *punere în ființă*, ca *în-ființare*[2].

Pornind de la ontic, *Epica Magna* oferă cea mai ingenioasă (mai apropiată de *ingenuum*, de origine) definiție a poeticului. Cunoașterea prin logos, așa cum se manifestă ea în spațiul poeziei, înseamnă *a face*, cu înțelesul de *a zămisli*, nu de *a realiza*, *a pune în real*. De vreme ce *a face* înseamnă *a pune în ființă*, atunci *a fi* înseamnă *a* te *implica* în acest act.

Epica Magna este un discurs despre poezie văzută ca devenire, un nou discurs, cel mai amplu și mai coerent. Cel mai amplu întrucât nu mai este nici "cântec trist", elegie, nici speculație dezinvoltă, ci o reconstituire epică; înlănțuirea faptelor, structurarea narativă asigură coerența.

*

Opera, ca produs al unei lucrări, este *imperfecțiune*, finalitatea (ținta) actului creator este perfecțiunea, dar ceea ce ne oferă el în final este imperfecțiune. Deci actul și obiectul nu

trebuie confundate. Poezia însăși este actul, nu obiectul, zămislirea, nu împlinirea; este oul care vrea să devină sferă, dar, din fericire, rămâne în starea de ou. Din fericire, pentru că "sfera nu este altceva decât un ou fără viață". Arta nu este totuna cu produsul actului artistic, obiectul rezultat din acest act este deopotrivă o expresie și o trădare a artei. Operele, acel produs al unei lucrări, nu pot fi decât imperfecte. Acest eșec, numirea lui, s-a transformat în titlu de carte.

Lucrurile sunt lămurite chiar de primul text din *Operele imperfecte*, e vorba de *Lecția despre cub*:

Se ia o bucată de piatră,
se cioplește cu o daltă de sânge,
se lustruiește cu ochiul lui Homer,
se răzuiește de raze
până cubul iese perfect.

Acesta este actul, perfect, într-adevăr. Urmează binecuvântarea care conferă inocență viitorului obiect:

După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
și mai ales cu gura infantei.

Și totuși, nici după această operație perfecțiunea nu "se vede", motiv pentru care se încearcă revenirea la un stadiu anterior, al neîmplinirii, pentru că numai prin neîmplinire se întrezărește împlinirea. Iar de revenit nu se poate reveni decât prin distrugere:

După aceea se ia un ciocan
și brusc se fărâmă un colț de-al cubului.
Toți, dar absolut toți zice-vor:
- Ce cub perfect ar fi fost acesta
dacă n-ar fi avut un colț sfărâmat!.

Nimic nou: perfecțiunea înseamnă iluzie, ea se distinge abia atunci când i se opune imperfecțiunea concretă. Dar mai este ceva, opera de artă, așa cum *e făcută* (în cazul de față cioplită, lustruită, răzuită), este însuși cubul, dar cei care nu participă la cioplire, lustruire, răzuire nu pot vedea ceea ce se face, nici proiectul cubului, ci numai o realitate concretă, deteriorată. *Lecția despre cub* concentrează într-o alegorie "lecția despre poezie" pe care ne-o ține Nichita Stănescu începând cu *11 elegii*. "Învățăturile" sunt clare, claritate datorată "măiestriei didactice", care a simplificat discursul (din "lecțiile" anterioare) fără a-i afecta relevanța. Perfecțiunea este închipuirea care declanșează actul creator, este, deopotrivă, finalitate utopică și cauză reală.

Există și ce am putea numi "lecția despre pușcă", în care se demonstrează cum cunoașterea sistematică este total ineficientă, întrucât nu poate ajunge la esența lucrurilor. Demonstrația reface parodic rigoarea și pedanteria discursului științific:

Pușca este compusă din trei părți:
partea de sus,
partea de mijloc
și partea de jos.

Partea de sus este compusă din:
partea de sus a părții de sus și
partea de mijloc a părții de sus și
partea de jos a părții de sus.

Partea de mijloc este compusă din:
partea de sus a părții de mijloc și
partea de mijloc a părții de mijloc și
partea de jos a părții de mijloc.

Partea de jos este compusă din:
partea de sus a părții de jos și
partea de mijloc a părții de jos și
partea de jos a părții de jos -

Foc!

BCUIAȘI

Bineînțeles, e vorba aici de un joc, de o glumă poetică; procedeul e obișnuit la Nichita Stănescu, de astă dată însă el subliniază prin contrast două lucruri foarte grave: aparențele înșelătoare (cu atât mai înșelătoare, cu cât sunt mai vizibile, mai precise) și neputința de a ajunge prin limbaj la esența lucrurilor. Mai este un mesaj, pe care îl sugerează gluma ca atare: abordarea acestor probleme "științifice" nu poate fi decât superficială și frivolă.

Operele imperfecte este o presimțire, este presimțirea sfârșitului. Lui Nichita Stănescu îi "mirosea a înserare a vieții", poetul își face grăbit ultimele autoportrete, care se adună într-o *galerie* de autoportrete. E un moment interesant în primul rând prin accentuarea confuziei între ins, acel *însumi*, și "tizul" său artistic, acel *eu* producător de cuvinte.

Poetul "ca și soldatul/ nu are viață personală" și nu are nici moarte personală; putem vedea în el eroul murind pe câmpul de luptă, dar până atunci viața lui e ca a soldatului care "mărșăluia/ până când/ până la genunchi/ piciorul/ i se tocea, i se tocea/ i se tocea/ până când/ trunchiul/ până la coaste/ i se tocea, i se tocea/ până când/ până la sprâncene orbea/ orbea, orbea/ până când/ părul lui iarbă neagră era". Este din nou "omul-fantă", "curat și transparent ca sticla geamului", prin care "privea cineva spre altceva". A schimbat "nașterea pe moarte", dar își cere iertare: "iartă-mă că o să mor/ din vina faptului de a mă fi născut".

Artistul este "calul troian" al insului, este copleșit de ființa sa, așa cum ființa sa e ucisă de artist, identitatea celor doi se confundă într-o reciprocă devorare.

Mie însumi sunt un cal troian.
[.....]
Bătăile inimii sale
nu se mai pot auzi
din pricina bătăilor inimii mele
glasul meu care strigă la cer
sugrumat este
de glasul meu care strigă la cer.

Celui care a făcut "dintr-o linie (...) un cerc", care a schimbat "animalele între ele", care a produs mutații de genul "oificării caprelor" au început să-i "lustruiască coșciugul". "I se face somn de frumusețe/ și moarte de sublim", astăzi "vocala [lui - n.m.] este murdară", își recunoaște "alcătuirea rea" a trupului, alcătuire care a transformat, prin discontinuitate, cunoașterea în durere și cuvântul dornic de întemeiere în secreție a trupului:

Locul gurii e geamăn cu
locul de jos al lepădării
de murdărie.

organul sămânței ar trebui să fie
geamăn cu organul cuvântului,
iar nu pe acolo
pe unde-ți zvârli apa murdară din tine,
pe acolo să-ți azvârli și sămânța,
iar nu pe acolo pe unde azvârli în tine
bucăți de animale moarte,
exact cu acel loc dințos
tocmai cu acela,
să rostești taina cuvântului.

Poetul se află la intersecția între neînțeles și inexistent, e "un bidon de benzină așezat pe treptele piramidei,/ în evul mediu, când piramidele nu aveau înțeles/ și când benzina încă nu-și găsise aflare". Existența sa este concretizarea acestui paradox, în vreme ce destinul său, aflat sub semnul lui *a nu ști*, este un noroc trist, un privilegiu ucigaș:

M-a izbit cu aripa un înger
și am devenit rege,
pe un tron în prăbușire:
Nu știu ce înseamnă cinci,
nu știu ce înseamnă patru
în genere nu știu nimic,

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dar mărturisesc că-mi-e strâmtă coroana,
prieteni, ca un orizont îmi sunt tâmplele,
ca o stea, ca un glonț îmi este coroana,
de-a dreptul în frunte.

Și, în finalul volumului, se revine la "lecție", de astă dată la *Lecția despre cerc*, un fel de "viziune a sentimentului" degradării de sine, pe care îl încearcă acela ce degradează (fărâmițează) întregul:

Se desenează pe nisip un cerc
după care se taie în două,
cu același băț de alun se taie în două.
După aceea se cade în genunchi,
după aceea se cade în brânci.
După aceea se izbește cu fruntea nisipul
și i se cere iertare cercului.
atât.

Aceasta face poetul, fragmentează lumea și își rostește căința. *Atât* face. *Atât* este ultimul cuvânt din *Operele imperfecte*, volum care, cum spuneam, apare ca o zguduitoare presimțire a sfârșitului, care conturează un sens aflat în viitorul apropiat. Pare a fi o "împăcare surâzătoare" cu thanaticul[4].

*

În 1980, la Editura "Facla" apare *Carte de citire, carte de iubire*, o carte pentru copii scrisă în tandem cu Gheorghe Tomozei. Între altele, Nichita Stănescu publică "un fel de abecedar" în versuri, un joc ce oferă copilărești definiții ale literelor: "A e-un acrobat", B "un bursucel de treabă", C "la undiți e cârligul" etc. Joaca aceasta ne trimite însă și la grijile și neliniștile adultului, care, alfabetizat fiind, își trimite literele în lumea mare să-i descopere tainele:

Kapa e compas ori scripet
pat împărătesc ori tron,
și e casa din Egipet
a lui Keops faraon,

unde florile-n mănunchiuri
zac pe un sicriu mărunt -
zidurile-i sînt triunghiuri
iar acoperiș: un punct!

Literele nu sunt hieroglife (semne sacre), ci cópii ale obiectelor, le este reconstituită motivația originară prin jocul inventiv. Putem spune că încercarea de a întocmi "un fel de abecedar" se înscrie în efortul de a descifra și, pe cât posibil, de a realiza "ordinea cuvintelor".

În același timp, înțelegem mai bine de ce adultului-poet, îi place jocul. Prin joc revine la "copilăria" cuvintelor, la vârsta la care acestea încep "să învețe" lumea, așa cum în clasa I școlarul începe "să vadă" lumea prin litere, să învețe ce este lumea cuvintelor.

Înainte de *lamento*-ul final, din *Noduri și semne*, Nichita Stănescu se "veselește" scriind ceea ce am putea numi "amintirile din copilăria"cuvintelor.

*

Noduri și semne este spovedania dinaintea sfârșitului. Regăsim aici frământări și obsesii vechi transpuse însă într-o altă cheie, într-un alt registru al confesiunii îndurerate. Nu mai e vorba de tristețea *elegiei*, tristețe provocată de prima percepere a limitelor ființei, ci de tristețea solemnă a *requiemului* (așa ortografiază Nichita Stănescu), provocată de perceperea unei existențe ajunse la limită, confruntată cu moartea; o existență confruntată, de asemenea, cu sentimentul unei supraviețuiri tragice, promisă de cuvânt, acel ecou al ființei pieritoare. *Nod 6* "rememorează" clipa morții, a căderii

călărețului de pe cal, când acel *alter ego* al poetului promite renașterea prin cuvânt:

Mi-aduc aminte, căzusem de pe cal
când tu ai zis de mine
că mă renaști din nou regal,
și în dureri divine, -
și-mi dai din nou aceeași stea,
și-același cal mi-l dai din nou,
din nou o să mă urci pe șea,
cuvânt făcându-mă, ecou.

Renașterea, supraviețuirea, e tragică pentru că e văzută ca promisiune. *Ființa* trebuie să se supună legilor firii trecătoare, care au condamnat-o la moarte, legi cărora *poetul*, rob al cuvântului etern, refuză să li se supună. "Iată ruptura", cum s-a exprimat Nichita Stănescu, când a fost încoronat "rege al poeziei" la Struga. Cel căruia i-a fost dat să fie poet e sălașul daimonului, e un trup sortit pieirii, care păstrează amintirea harului supraviețuitor. Aceasta e logica tristeții din *Noduri și semne*:

Daimonul meu vine de departe
în gazda făptuirii mele,
[.....]
își pune el cuvântul în creierul meu,
albindu-l cum cerul le-a albit pe stele
și uită să spună de ce a venit
și pleacă mai falnic decât tot universul
și mie îmi lasă ca amintire doar versul
și cuvântul aurit
și se duce și mă lasă
și de mine nici că-i pasă,
de mine care-i sunt casă,
bărbat țeapăn și zâmbit.

Iată, finalul copiază textul folcloric, autorul se vede creator anonim, motiv pentru care preia structura ritmică din poezia populară, preia formule notorii, se exprimă naiv. Mai important însă e că această identitate se dezvăluie, se configurează prin însăși construcția textului, care alunecă treptat de la confesiunea gravă, marcată de livresc, la "cântecul de dor și of", de la daimon la bărbatul "țeapăn și zâmbit".

În pasajele sale cele mai grave, *requiemul* lui Nichita Stănescu pare a intra în rezonanță cu *elegia* eminesciană, cu apoteoza ei funerară. Tocmai prin această supradimensionare, prin această apoteoză a stingerii, Eminescu a impus un model inevitabil. E vorba, desigur, de *Mai am un singur dor*, elegie căreia i se poate asocia *lamento*-ul din *Nod 32*:

Mai stau o înserare,
ca să văd
umbră din umbră cum se lasă,
cum al luminii văzătoare, dur prăpăd
devine de în ce în ce mai moale,
cum se lungește umbra după pomi,
cum omul după om se prelungește,
cum zidul dimineții lent se năruiește,
și cum lumina stelelor răsare,
pe o cu totul altă înserare.

Eminescu își cheamă moartea să-l redea, în liniștea serii, lumii; Nichita Stănescu vede, în seara din urmă, cum se năruie "zidul dimineții", cum "prăpădul luminii" slăbește, cum umbrele se lungesc, cum moare însăși lumea în care i-a fost dat să se nască, cum se schimbă lumile. E seara care precede întunericul neființei. Nu dorește integrarea în natură, nu dorește somnul lin pe pat de tinere ramuri regeneratoare; singurul dor pe care îl mai are este trecerea într-o "cu totul altă înserare", în care răsare lumina stelelor dintr-o altă lume. Înserarea din *Nod 32* nu este dorita seară liniștită din *Mai am un singur dor*; este o expansiune a întunericului, și nu un moment al liniștii, este acea înserare tulburătoare care se confundă cu zorii poeziei

românești, din elegia lui Cârlova (poetul pe care Nichita Stănescu l-a iubit atât de mult). Am putea spune că de la Cârlova la Nichita Stănescu, prin Eminescu și Bacovia, sentimentul existenței crepusculare a urmat un traseu privilegiat. Autorul *Operelor imperfecte* închide un cerc printr-un *nod*.

În octombrie 1983, deci cu două luni înaintea morții, Nichita Stănescu a fost oaspetele unui liceu industrial din Timișoara. Între altele, și-a spus acolo ultima dorință: "Dacă voi muri cumva, sunt sigur că nu mă vor roade viermii, fiindcă m-am preschimbat în cuvânt. Doamne, ce n-aș da să știu că am devenit poezie!"[5]. I-a fost dat să moară (și nu i-a fost dat să afle că a devenit poezie) chiar la începutul iernii care a urmat toamnei mărturisirii sale.

Poemul care deschide *Noduri și semne* este o artă poetică testamentară, în care poezia apare ca o încercare ratată de a rosti un cuvânt mulțumitor. Operația e numită *Căutarea tonului*. Poezia e utopie, e ceea ce este muzica pentru un interpret neîndemânatic și parțial afon, care nu mai termină să-și acordeze instrumentul, care nu mai poate niciodată depăși acest moment al "căutării tonului". Percepe nota la, dar nu o poate reda.

La-ul poetului este cuvântul frumos și inocent, traversat de spirit, *înger*, de pildă. Încercarea de a-l pune în enunț sfârșește mereu în eșec:

Înger
Înger...
Nu, nu e bine!
Va să zică, de la început!
Înger?
Nu, nu e bine înger!

Cuvântul acesta inocent, care e poezia însăși, trebuie căutat, trebuie așteptat mereu. Poetul se apropie de el rostind alte cuvinte, foarte frumoase nume, cărora însă *înger* nu li se poate alătura:

Și dacă am găsit Voichița, Raluca, Chira
după aceea, bineînțeles înger.
Nu, nu merge înger!
Nu se lovește.
Altceva, altceva, altceva, altceva...

Altceva, frumos, nu poate fi decât ceea ce au spus alții, mari poeți ai lumii, de la Shakespeare la Eminescu, de la Eminescu la Esenin:

De fapt nici să te naști nu e ceva nou
și nici să mori nu e ceva nou.
Nu, nu e bine.
A scris-o înainte Serghei Esenin...
Altceva, altceva, altceva...
Nu credeam să-nvăț a muri vreodată,
Nu, nu, nu e bine!
E exclamarea lui Mihai Eminescu.
A fi sau a nu fi
aceasta-i întrebarea.
Bineînțeles că aceasta-i întrebarea!
Absolut bineînțeles că aceasta e întrebarea.
Mă și mir că a mai fost pusă.

Există totuși o ultimă tresărire de orgoliu a celui care ademenește îngerul. O replică inconfundabilă la nemuritoarele versuri ale înaintașilor:

Cred că am găsit ceva, însă.
Tristețea mea aude nenăscuții câini
pe nenăscuții oameni cum îi latră.

Într-adevăr, aceste versuri nu repetă ceea ce au spus alții, nu repetă pentru că nu e vorba nici de viață, nici de moarte, ci de ceea ce este nenăscut. Poezia e cea care aduce pe lume, care transformă tristețea în impulsul dureros al zămislirii. Dar nici

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

această variantă a tonului nu mulțumește, pentru că "E vechi, e vechi". Și atunci se ia totul de la început:

Deci înger?
Nu, nu, nu e bun...
Deci înger?
Nu.
Deci înger?.

Acesta e finalul. Negația hotărâtă din penultimul vers nu poate curma șirul interogațiilor. Doar incertitudinea și neputința sunt definitive.

Tonul este totuși găsit la sfârșitul volumului, odată cu delimitarea celui care este și nu va mai fi de cel "ce-o ține-n dânsul verbul lui a fi". Moartea e acceptată ca "dezobișnuință" de viață și ca miraculoasă naștere a cuvântului:

M-oi dezobișnui și eu de trup,
născând un Făt-Frumos al verbelor.

La capătul "tunelului oranj", care leagă pe *a fi* de iminentul și apropiatul *a nu fi*, într-un fel de ultimă clipă a reculegerii, cel condamnat își retrăiește întreaga viață, experiență pe care o "reduce" la regenerarea lumii, fapt confirmat și de ultimul cuvânt, la propriu, care este un cuvânt inventat:

Am gândit un mod atâta de dulce
de a se izbi două cuvinte
de parcă iarba verde ar înflori
iar florile s-ar ierbi.

Ne-am apropiat de finalul operei editate în timpul vieții. Un final într-un fel surprinzător, întrucât condiția poetului e asociată unui destin în care tragedia neputinței s-a transformat în măreție. Măreție însă au avut și antecedentele, acele insistente încercări de evaluare a acestei condiții, o măreție copleșită uneori de uimirea ingenuă, ca în *11 elegii*, sau de asumarea lucidă a unui anume fel de eșec, ca în *Operele imperfecte*.

*

Noduri și semne a apărut în 1982. În același an, în toamnă, Nichita Stănescu mai tipărește o carte de poezie, dar nu în țară, ci în Voivodina iugoslavă, la Panciovo, în colecția revistei de limbă română "Lumina": e vorba de *Oase plângând*. Volumul este, am spune, ocazional, este o reacție la "Cununa de aur", marele premiu de poezie de la Struga, pe care l-a obținut în acel an. A fost o reacție promptă întrucât, spune Adam Puslojič, în mai puțin de zece zile "Nichita Stănescu a scris aproape o sută de poezii; într-o singură zi, a doua de la sosirea sa, a scris nici mai mult nici mai puțin de douăzeci și cinci". Această precizare, ca și multe din mărturisirile autorului, se referă la o productivitate ieșită din comun, care are semnificație prin ea însăși, evidențiind condiția poetului din alt unghi, acela al disponibilității unei rostiri neîntrerupte.

În țară, *Oase plângând* e reprodus în volumul omagial *Album memorial Nichita Stănescu*, editat în 1984 de revista "Viața românească". Nici de astă dată poetul nu poate să nu-și pună în față "oglinda" cuvântului, în care se simte ca la el acasă:

Acasa mea e într-un cuvânt
gândit de altul.

Nașterea cuvântului e asociată nașterii zeului, în același timp, "cuvintele sunt pruncii pe care-i alăptăm/ cu viața noastră". Poeții "sunt tații care nasc tați,/ sunt cei care se spintecă/ de dor de muierea cuvântului", cuvintele ne sufocă. Într-un "dialog cu Oda în metru antic" recuperat de ciclul *Opere impersonale* din *Ordinea cuvintelor*, se aude același strigăt disperat al celui care se cunoaște pe sine prin cuvânt:

Supuși cuvântului, de verb mă rog,
du-mă odată din groapa vieții,
du-mă, du-mă,
și nu mă mai pedepsi
și mie nu mă mai redă-mă.

Disperarea sfârșește în exasperare. În *Ultima*, poezie dedicată sieși și lui Bogdan Bogdanovič, Nichita Stănescu nu-și poate stăpâni imprecația, rostită împotriva a ceea ce i se par a fi acum condiția poetului și viața însăși. Ultimă e un refuz:

Numai eu și cu tine,
proștii, idioții, lipsiții de ideal,
unul se înmulțește prin cuvinte
și altul prin semne.
Și, totuși, te întreb: de ce
șoarecele de câmp
vrea să nască șoareci de câmp?

A dracului și putoarea asta de viață!

*

Câteva poezii din *Oase plângând* apar în *Ordinea cuvintelor* alături de altele, 62 la număr, publicate în periodice românești și nu numai, poezii care, lasă să se înțeleagă Alexandru Condeescu (în calitate de realizator al ediției), urmau să devină materia următorului volum de versuri, intitulat *Poezii impersonale*[7].

În intenția lui Nichita Stănescu, requiemului din *Noduri și semne* trebuia să-i urmeze un testament redactat sub forma "poeziilor impersonale". E un testament pentru că urmărește înainte de toate să impună cuvântului un statut "juridic", să-l investească cu putere de lege. Majoritatea textelor sunt trimiteri la cuvânt, sau chiar succinte definiții ale cuvântului. Numărul esantioanelor ce pot fi decupate vorbește de la sine: "A vorbi e un fel de părere de rău a cunoașterii"; "nevoia de cuvânt e o negare a firescului"; "Eu am să mă înec zburând/ în înțelesul unui cuvânt"; "L-am bătut pe vulture pe pana lui/ cu crivățul cuvântului eu l-am bătut"; "Uneori mă simt inseparabil/ de tot ce a fost,/ alteori mă simt un cântec confundabil/ cu orice cuvânt"; "Ah, ce miros de creier au/

cuvintele namaigândite"; "Cuvîntele sunt pruncii pe care-i alăptăm/ cu viața noastră./ Cuvintelor nu le place decât gloria,/ sângele și cuțitul"; "Mă rătăcisem din starea cuvintelor/ de parcă ningea pe înțelesuri"; "Numai cuvântul din mine/ nu are poftă de mâncare/ numai el nu mănâncă natura"; "urma cuvântului rămăsese/ în gâlgâitul de sânge al corpului retezat"; "Ce ne-a venit la toți să ne amănunțim neînțelesul în foneme"; "Acum, în fine, când mai sunt spre nu mai sunt,/ abia acum am dreptul să vă mint/ și să vă spun despre cuvânt că e cuvânt".

În *Opere impersonale* se remarcă și o tinerească întoarcere la dragoste. Dragostea e un fel de contrapunct, efectul de contrast realizat tocmai prin asocierea ca altădată a cântecului de dragoste la discursul pe tema cuvântului: "Voi da liber cuvintelor să plece,/ lăsând tăcerea unui sărut"; "piatra e cuvântul meu nescris/ de dragoste pentru tine"; "Te implor, hai să tăcem natura!/ Pe toate lucrurile eu te rog să le tăcem"; "Ca izbitura între două cuvinte străine/ unul pe altul/ astfel sar din mine/ imagini scânteietoare ale chipului tău".

Așadar, până și manifestarea cea mai firească, cea mai puternică a vitalului - erosul - nu poate fi disociată de așa-zisa convenție care este cuvântul. Această confuzie confirmă faptul că însuși cuvântul e un simț, o realitate vie. Mai mult chiar, ființa e devorată, e înghițită de cuvânt, iar când această ființă este *poetul*, putem spune că persoana lui se dezintegrează în cuvinte, *operele* sale (ceea ce produce lucrarea sa) nu pot fi decât *impersonale*. Relația ființă-cuvânt nu este o relație patetică, ci indiferentă la suferințele ființei, așa cum destinul însuși este indiferent la orice fel de suferință. E limpede că intenția " operelor impersonale" a fost de a dobândi ceva din măreția detașată a tragicului pur.

În ciclul de postume care încheie *Ordinea cuvintelor* este recunoscută înfrângerea pricinuită de "războiul cuvintelor", înfrângere compensată de întâmplarea de a exista și de a atesta existența în cuvânt:

Vai celui care crede în cuvinte
că or să-l facă împărat!

Cuvântul este doar un plug subțire
care desparte pleoapa cea de jos de cea de sus
e-un ce plăcut ce dă îndreptățire
a întâmplării de-a fi fost născut și spus.

Concluzia e trasă de o inedită, datând din 1983, anul morții poetului: "lucrurile existenței" sunt "vorbinde, spunânde, cuvântânde". Totul e devenire, e facere, cum este însăși rostirea. Cuvântul există pretutindeni și oricând, condiție pe care și-o afirmă la început și la sfârșit, și după sfârșit. Și după sfârșit, pentru că păstrează ființa și după moartea ei. Iar între ființe, poetul este ca Făt-Frumos printre oameni, motiv pentru care spune cu mândrie:

M-or plânge limba românească
În totul de cuvânt al ei;
Nu voi muri de niciodată;
un Făt- Frumos fără de tei...

Este o mândrie umbrită de sentimentul zădărniciei, văzut ca împotrivire la un destin aparent norocos, în realitate tragic:

Pentru o mie de cântece
am fost născut.
Nouă sute nouăzeci și nouă
sunt răgușite de cântecul, unul,
pentru care am fost născut.
Nu mă înjumătățiți voi timpuri!
S-ar putea înalt cum este
cântecul, unul,
să fie la urmă...

E bineînțeles cântecul lebedei.

Postumele și ineditele din *Ordinea cuvintelor* rotunjesc ceea ce se cheamă viziunea lirică, punând-o sub semnul unui final măreț. Surprinde presimțirea acestui final. Sunt multe texte care-l prefigurează prin însăși tonalitatea lor care e aceea a ultimului acord dintr-o simfonie.

*

În afara poeziilor adunate în volum în timpul vieții și a acelora selectate pentru *Ordinea cuvintelor*, Nichita Stănescu a lăsat foarte multe texte, de ordinul miilor, în periodice sau în manuscrise, parte dintre acestea fiind publicate postum.

În *Album memorial Nichita Stănescu*, editat în 1984 de "Viața românească", în afară de poeziile din *Oase plângând*, apar șase cicluri de inedite (*Spălarea cu pietre, Seama poeziei, Din versurile ultimilor ani, Tu departea, tu departea mea..., Iarna de la sfârșitul lumii, Scrisori pentru prieteni*), totalizând peste 200 de poezii.

În alt volum omagial, *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, pe lângă reluarea a nouă postume, apar douăsprezece inedite. Tot aici e tipărit ciclul *Cărțile sibiline*, dăruit în 1981 lui Constantin Crisan, pregătit pentru "o carte separată". De asemenea, sunt ultimele poezii tipărite în timpul vieții autorului, într-o culegere apărută la Madrid (în traducerea lui Omar Lara), culegere care a ajuns în țară prea târziu, după 13 decembrie 1983.

Câteva inedite apar în broșura *Dedicații* semnată Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei sau în *Nichita Stănescu - atât cât știm noi*, unele dintre ele reluate, după corectarea unor erori în transcrierea manuscriselor, în volumul *Tânjiri către firesc*. Să adăugăm la acestea și unele din *intermezzo*-urile lirice din *Antimetafizica*, dar mai ales poeziile recuperate din reviste de Alexandru Condeescu în *Fiziologia poeziei*. Mai sunt poezii "uitate" în periodice sau în publicații ocazionale, cunosc persoane care dețin texte improvizate de Nichita Stănescu cu ocazia unor întâlniri amicale. O cantitate impresionantă de manuscrise a rămas la prieteni, între aceștia M.N. Rusu vorbește de "o ediție revăzută și completată a volumului *11 elegii*"[8]. Alexandru Condeescu vorbește de *Poezii impersonale*, volum pregătit să apară după *Ordinea cuvintelor*[9].

Cantitatea imensă de "vorbe" risipite în gazete, conservate în volume mai mult sau mai puțin omagiale, sau rămase în

manuscris, evidențiază prin ea însăși că Nichita Stănescu a vorbit enorm în limba poeziei, trăind un fel de stare de panică, provocată de credința că omul nu poate supraviețui decât prin cuvânt. De aceea, cuvântul, transformat în spațiul poeziei în necuvânt, în vehicol și în logos întemeietor, este și obsesia majoră a creației sale. Din perspectiva lui am și refăcut traseul acestei creații, perspectivă limitativă, bineînțeles, dar, poate, mai puțin limitativă decât altele. Totodată, cu o singură excepție (*Argotice*), e o perspectivă limitată la ceea ce Nichita Stănescu însuși a hotărât să fie tipărit în volum.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a II-a

STAREA ȘI FACEREA POEZIEI

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la vers la proză

Nu am procedat, în cele de mai înainte, la o sistematizare a temelor fundamentale, operație, de altfel, dificil de realizat, cel puțin din două motive. O dată, pentru că nu ne putem încă raporta la întreaga operă, ci doar la un fragment masiv, care, bineînțeles, configurează întregul. Cum spuneam, sunt foarte multe texte netipărite, sunt și numeroase postume (deci inițiativa tipăririi nu a aparținut autorului), care cristalizează date noi sau clarifică ceea ce anterior era ipotetic. A doua oară, pentru că acel întreg, așa cum îl configurează probele existente (textele tipărite), evidențiază (pune chiar cu ostentație în evidență) o temă fundamentală, căreia i se subordonează celelalte, pe care nici măcar nu le putem numi fundamentale, din moment ce le vedem drept realități subalterne.

Afirmația poate părea prea categorică, o mențin însă pentru că *poezia*, ca relație om-lume, este mai mult chiar decât o temă, deci un referent clar delimitat la care se fac trimiteri insistente; este un spațiu pe care-l reface fiecare text, poetul arătându-se preocupat de configurația acestui spațiu, dar și de operația de (re)*facere*, de construire a lui. Până și în dedicațiile improvizate către prieteni obsesia verbului poetic e mărturisită răspicat[1]. Am putea spune că fiecare text încearcă să răspundă explicit sau implicit la o unică întrebare - ce este poezia? -, întrebare dificilă pentru că în cazul de față poezie înseamnă foarte multe lucruri.

În esență, ca orice mare poet, Nichita Stănescu percepe realitatea poeziei ca expresie a conexiunii ANTHROPOS-LOGOS-COSMOS, triadă în care rolul de conector (deci de realizator al relației) îl deține *logosul*, care este și cel mai complex dintre cei trei termeni, din pricina faptului că are dublă calitate, de, cum spuneam, conector și de realitate în sine[2].

Omul intră în relație cu cosmosul prin limbaj, numai limbajul plasează acest dialog sub semnul unei comunicări esențiale, pentru că, spre deosebire de simțurile propriu-zise, cuvântul încearcă "să prindă" și să reconstituie *întregul* care este cosmosul. Spațiul poetic este acela care face această aspirație extrem de activă. Autorul *Necuvintelor* vede poezia drept locul privilegiat, unde se întâlnesc omul și lumea. A vorbi despre ceea ce este și cum este poezia înseamnă a dezvălui și componentele celor două realități.

Nichita Stănescu se servește de așa-numitele motive și teme poetice, de la eros la tristețea stingerii, de la definirea timpului la presupusa imagine a cosmosului văzut din punctul numit *aleph*, pentru a le încorpora în meditația referitoare la universul poeziei, acel spațiu în care ceea ce este specific omului și ceea ce este specific realității din afara sa se interferează. A vorbi despre dragoste sau despre puterea luminii, de pildă, înseamnă a le aduce în acest spațiu, înseamnă a te raporta (explicit sau implicit) la modul în care cuvântul pune în relație omul și lumea. Insistenta referire la spațiul poeziei nu e o opțiune, ci o necesitate.

Descoperind identitatea incomodă pentru sine a poetului, la care cutezanța de a ști tot și neputința de a ști tot se provoacă și se susțin reciproc, autorul *Elegiilor* s-a resemnat să vadă lumea prin "fanta" limbajului. Urmărit prin această incizie operată de cuvânt, "orizontul imaginar" (lumea transgresată în percepția artistului) este redimensionat și recuperat dintr-o perspectivă ce tinde, ce se deschide spre întreg. Bineînțeles, întregul nu este o sumă, o dimensiune, ci esența care unifică totul. Și nu există decât un singur moment care unifică totul - realitate și virtualitate, ființă și neființă - acest moment este geneza. Știm de la Heidegger că arta este acel spațiu în expansiune în care realitatea se confundă cu originea, își dezvăluie propria

geneză[3]. Poezia este spațiul în care, prin intermediul a ceea ce a întemeiat lumea, cuvântul, se reconstituie nasterea universului, implicit în care se vrea a se dezvălui tot ce va ființa. "Jocul" poetic își asumă riscul unei mize foarte mari, aceea de a transforma geneza într-o "realiatate simultană" (sintagma aparține lui Nichita Stănescu), adică ambivalentă, în act și în referință. Ca și cuvintele din spațiul extrapoetic, de care poezia *se folosește* din disperare, asa-numitele motive poetice, de la eros la thanatos, sunt niște vehicole care se deplasează spre o singură realitate, poezia. Acestor limite le corespunde și intervalul de timp în care poezia lui Nichita Stănescu își trăiește viața sa: de la "o dimineață marină" la o ultimă "o altă înserare" din *Noduri și semne*. N-am întâlnit la nici un alt poet român o atât de insistentă raportare la ceea ce este el ca poet și, implicit, la ceea ce face el ca poet. Insistență care nu slăbește nici atunci când scriitorul (cel care scrie) iese din spațiul poeziei, ordonându-și cuvintele într-un alt tip de discurs, fie simplă evocare autobiografică, fie disertație despre lumile simultane.

Putem spune că Nichita Stănescu *a trăit* poezia, și nu numai în *Elegii*, în *Necuvintele* sau în *Epica Magna*, ci și în celelalte forme de exprimare a ființei sale prin cuvânt. Se consacră poeziei și în cea mai mare parte a prozelor - confesiuni, eseuri, tablete etc. - deci în diverse forme ale discursului nepoetic, care însă nu se confundă cu proza artistică. Tot ceea ce este cuvânt se întoarce până la urmă la poezie, pe domeniile acesteia sau în apropierea lor. Am putea spune în glumă că Nichita Stănescu vorbește poezie, apoi despre poezie în poezie, dar și că, la fel de mult, îi place să "bârfească" poezia, adică s-o contemple vorbăreț, din afara ei. De fapt, e aceeași nevoie irepresibilă de a rosti cuvinte, de a face ceva (nu de a informa) prin cuvinte, de a pune în ființă si de a iscodi prin cuvinte, privind din afară, ceea ce ele au făcut în interiorul poeziei.

De altfel, comentatorii au ezitat în ceea ce privește încadrarea acestor proze într-un gen proxim, pe baza căruia să le evidențieze diferența specifică. M. Ungheanu vede *Respirări*

drept "addenda cărților de poezie", motiv pentru care "trebuie citite ca atare"[4]. E vorba deci de *adaosuri* menite să nuanțeze și să întregească. Privite astfel lucrurile, între poezie și proză ar exista diferențe minime, ceea ce până la un punct este o apreciere corectă. Ion Pop vede relația cu poezia mult mai strânsă, considerând publicistica, inclusiv interviurile, "un univers imaginar de al doilea plan"[5]. Eugen Simion nu împărtășește părerea că notațiile lui Nichita Stănescu ar aparține prozei poetice, ele neputând fi incluse "nici în rândul eseurilor întrucât imaginația lor e tulburată la tot pasul de imaginația lor lirică irepresibilă. Să le numim contemplații, mici parabole lirice"[6]. Majoritatea opiniilor merg în această direcție, potrivit căreia discursul poetic și cel în proză nu diferă ca natură, ci ca structură.

Dificultatea încadrării provine din faptul că frontiera dintre poezie și proza nonficțională e greu de stabilit (dincolo de "borna" versului care delimitează net teritoriile), Nichita Stănescu creează el însuși confuzii, făcând ca tiparele scripturale (versul, proza) să apară ca pure convenții. Sunt confuzii recunoscute ca atare, deci impuse de argumentul unor recunoașteri deschise. Într-un interviu, mărturisește că în *Laus Ptolemaei* "încearcă poezia-eseu pentru prima oară"[7]. Spunând "pentru prima oară", ne avertizează indirect asupra unor recidive. Acceptând ideea că poezia-eseu există în taxonomia literaturii, atunci, într-adevăr, putem vorbi de recidive.

În linia confuziei amintite, numeroase poezii, dacă și-ar pierde marca versului, s-ar transforma în proză concisă, după cum, numeroase notații în proză, dacă ar fi segmentate, s-ar transforma în secvențe poetice relevante. Bineînțeles, exemplele sunt cele mai edificatoare.

Păstrând stilul didactic din *Laus Ptolemaei*, poetul-eseist evidențiază în *Epica Magna* necesitatea *non-sensului*, a lipsei sensului:

Nu trebuie înțelese sentimentele,-
ele trebuie să fie trăite.
Nu trebuie înțeleși porcii,-

ei trebuie să fie mâncați.
Nu trebuie înțelese florile,-
ele trebuie să fie mirosite.
[.....]
Nu trebuie mai ales să înțelegem,-
trebuie mai ales să fim;
dar mai ales trebuie să fi fost,
într-adevăr mai ales să fi fost.

Aici fragmentarea textului în versuri e doar o marcă a opoziției între ceea ce nu trebuie și ceea ce trebuie, celelalte mărci formale în mod tradițional specifice poeziei (ritm, rimă) lipsesc.

În mod simetric, eseistul-poet elaborează texte care, rupte în versuri, s-ar transforma în incontestabilă poezie. De exemplu, în elogiul adus lui Cârlova în *Cartea de recitire* pot fi identificate secvențe care par a nu mai fi încăput în *Elegii*:

Trăim în interiorul unui punct. Istoria noastră nu este decât istoria punctului. Ceea ce este înlăuntru celui mai înlăuntru, și e mai puțin. Numai cuvintele nu au dimensiune. Ele au trecere oriunde. Și înlăuntrul lăuntrului. Un cuvânt; oricare dintre cuvinte; orice cuvânt este tot ceea ce este, dar este și înlăuntrul a tot ceea ce este.

Aceste similitudini între poezie și proză stau sub semnul unei aceleiași reflecții asupra poeziei, văzută deopotrivă ca text și ca realitate metatextuală. În cazul poeziei propriu-zise e vorba de o reflecție din interior, în cazul prozei putem vorbi de "contemplarea poeziei din afara ei".

Speculația din textul poetic stă sub semnul interogației, al uimirii. Nichita Stănescu vorbește despre poezie în poeziile sale mai ales atunci când percepe impasul în care se află cunoașterea, acea cunoaștere fragmentată și insuficientă. Nemaiputând spune altceva, meditează asupra acestei neputințe, deci vorbește despre poezie mai ales atunci când îi

percepe acut limitele și insuficiența. Referirile la condiția poetului evidențiază și criza existențială:

Stă poetu-n trupul său ca într-o gară
așteptând coroana ce-l va duce
rege-n limba milenară
în ducatul verbului, un duce.
[.....]
Stă poetu-n sine însuși
cum un spânzurat de-o creangă
ochiul mare plin de plânsu-și
de din spate îl aleargă.

În același timp însă, textul poetic evocă chiar prin ceea ce este el o neîmplinire, vorbește despre ea și, în același timp, o dovedește. Înlănțuirea cuvintelor este o continuă tânjire după ceva, este un proces. Cuvântul în poezie e asemenea glonțului în deplasarea sa între gura țevii și țintă, fără ca ținta să fie atinsă. Numai scriind poezie acest proces poate fi activat și studiat și, am putea spune simplificând mult lucrurile, Nichita Stănescu scrie poezii în primul rând din dorința de a-și oferi obiecte pentru o reflecție sceptică. De aici și aspectul improvizat al atâtor texte, improvizația ține nu numai de spontaneitatea creației, ci și de realitatea fluidă a însuși procesului - devenit obiect de studiu - pe care textul îl surprinde.

Prozele verbalizează o meditație detașată, care nu mai este dependentă de un text în formare, care nu mai vede lucrurile din interior pe măsură ce acestea se conturează. De astă dată e vorba de o referire la o realitate am putea-o numi abstractă, care nu se mai confundă cu o experiență imediată, ci cu una văzută de la distanță. Poetul vorbește despre poezie pe măsură ce scrie poezie, așa cum medicul poate spune ceva despre inimă pe măsură ce acul electrocardiografului lasă urme pe hârtie. Prozatorul vorbește despre poezie după ce a scris poezie

(după ce experiența s-a consumat), așa cum medicul prezintă un caz sau altul după terminarea consultației.

Autorul prozelor nu mai este implicat într-un proces de creație, nu mai suportă criza de timp, ci trăiește starea de contemplație. Prozatorul este acel *alter ego* detașat al poetului, este poetul care s-a părăsit pe sine însuși, care, poate, vrea să se uite pe sine însuși, dar care, asaltat în continuare de cuvinte, le așază în alt text, menținând totuși o legătură (exterioară) cu poezia.

Cel care vorbește în eseuri, tablete gazetărești, confesiuni, interviuri etc. este cel care trăiește în lumea cuvintelor ce nu mai aparțin poeziei. Vorbele sale sunt o întoarcere *la* și nu *în* poezie, la o realitate percepută din exterior. E încă un prilej de a explora realitatea poeziei, primul prilej fiind poezia însăși. E vorba, poate, de o irepresibilă dorință de a menține legătura cu poezia chiar și atunci când aceasta nu se face. Am putea spune că prozele lui Nichita Stănescu sunt asemenea scrisorilor îndrăgostiților: o tânjire, o încercare de a compensa absența.

Autorul *Respirărilor* vede realitatea și, legată de aceasta, realitatea cuvântului din mai multe perspective și concretizează ceea ce vede în modalități de exprimare diferite, nefiind vorba numai de distincția vers-proză. Definește laconic, mai ales atunci când se știe a nu fi original: "Cuvântul este tatăl realului"[8]. Definește explicând atunci când își știe definiția insolită: cuvântul "este un organ colectiv al umanității, dacă nu cumva singura ei ființă fragmentată în nesfârșite substantive și verbe rostite de pieritorii globului pământesc". Transformă în definiție poemul: "Orice cuvânt este un sfârșit,/ orice cuvânt din orice limbă este un strigăt/ de moarte/ al unei specii, din nesfârșitele specii/ care au murit fără să se mai nască,/ făcându-ne loc, nouă, singurilor, primilor/ care ne-am născut". Definește (spontan) cuvântul când dialoghează cu un gazetar: "Cuvântul este cea mai perfectă mașină și cel mai perfect instrument, pârghia minunată care ridică creierul greu de jos în sus"[9]. Mai sunt și alte modalități de a defini; contextul le decide, important este că textul ca atare, vers sau proză, reflecție sau confesiune, laconic sau extins, spontan sau

elaborat, se integrează într-un demers unic, într-o rostire atotcuprinzătoare declanșată de o întrebare unică și văzută ca atotcuprinzătoare: ce este poezia? Răspunsul este, am putea spune, unic și se confundă cu marele text al creației lui Nichita Stănescu, versuri sau proză. Până și elogiile pe care le aduce unor iluștri scriitori se înscriu în același efort de a răspunde la amintita întrebare, referirile la operele lor sunt răspunsuri indirecte.

La Nichita Stănescu nevoia de a vorbi despre cuvânt și despre poezie e consecința însăși a exprimării prin poezie; tentația *artei poetice* (ca discurs metapoetic) vine din perceperea poeziei ca *artă poetică*, ca tentativă de instituire a unui înțeles. Realitățile se interferează, discursul metapoetic aprofundează (nu echivalează) discursul poetic, transformă în experiență consumată ceea ce în spațiul poeziei este experiență în curs. Textul în proză al lui Nichita Stănescu nu este un text paralel, ci se intersectează cu cel în versuri, este un mediu verbal în care poetul se reculege și-și evaluează efortul și procesul creator. Nu se delimitează prin aceasta de textul poetic, unde, de asemenea, apar insistente autoevaluări. În cazul de față, poezia este o autoscopie, o privire în sine, proza este o telescopie, o investigare de la distanță a felului cum se pune în ființă, a ceea ce poate pune în ființă poezia. Nu putem privi lumea decât din interior, cel care dorește și se zbuciumă să o contemple și "din afară" este poetul. El reface această dublă perspectivă și la nivelul poeziei: o contemplă din interior punând-o în ființă, o contemplă din exterior văzând ce și cum se pune în ființă.

Modelul cuvântului

Motivele pentru care Nichita Stănescu vorbește atât de mult despre poezie diferă de cele obișnuite, legate de mentalitatea romantică potrivit căreia poetul e demiurgul și ceea ce creează el e fascinant. Poezia și condiția poetului sunt iscodite din pricina perceperii limitelor pe care însăși investigația lirică le descoperă. Asemenea multora dintre marii poeți ai acestui secol, Nichita Stănescu resimte criza poeziei, dar nu profită de această criză pentru a dobândi aureola de martir. Deslușește tocmai cauzele eșecului, în însăși natura actului de creație ca atare, care este început absolut, geneză, deci neîmplinire.

Criza poeziei este văzută din perspectiva imperfecțiunii și impurității care caracterizează originarul. Prin aceasta Nichita Stănescu se distanțează de poeții acestui secol care asociază așa-numita criză a poeziei epuizării resurselor limbajului. Vorbind atât de mult despre poezie, în poezie și în afara ei, dovedește că poezia repetă totul (nu numai structura materiei) de la *început*, orice început fiind o incertitudine, un anunț, o deschidere spre infinite posibilități, motiv pentru care se și vorbește atât de mult despre el. Rostirea poeziei și rostirea despre poezie sunt realități inseparabile, nedesăvârșind nimic, procesul creației nu poate fi evaluat printr-un produs finit, care nu este, de fapt, ceva finit, ci un fragment care a fost oprit să devină întreg. Ca atare, singura evaluare, singura sa obiectivare se pot realiza printr-o altă "ordine a cuvintelor", care clarifică motivele eșecului, sporindu-i astfel măreția.

Nichita Stănescu stăruie asupra cuvântului, dar nu pentru a defini poezia ca realitate lingvistică, pentru că, să ne amintim, "poezia nu se scrie cu cuvinte". În poezie, cuvântul preluat din dicționar este un intermediar, o treaptă (pe o scară infinită) care apropie conștiința creatoare de un sens, e un instrument în care vedem ceea ce el va înfăptui, așa cum în forma lamei cuțitului vedem tăietura; este un obiect în care deslușim ceva dintr-o realitate potențială, așa cum în circumferința roții deslușim, transformat în cerc, drumul drept pe care va merge căruța...

De un interes deosebit se bucură cuvântul văzut ca marcă a speciei, ca simptom, ca element de legătură între ființă și lume, între *anthropos* și *cosmos*. Poetul este creatorul, este modesta ființă care conștientizează rolul pe care îl au cuvintele în existența omului: cunoașterea lumii, naștere împreună a ei.

Tocmai acest statut special impune delimitări clare între: 1) cuvântul purtător de sens de la un vorbitor la un alt emițător de cuvinte, participant la actul comunicării; 2) cuvântul-simptom, manifestarea verbală primară, reacție a trupului viu (strigătul) și 3) cuvântul văzut ca succesiune de sunete care încearcă să se apropie de sens, să capteze ceva din realitate, să pună în ființă ceva. Verbul creației inițiale s-a fărâmițat în cuvinte, astfel că prin intermediul lor ființa vorbitoare reconstituie momentul sacru. Poetul e acea ființă care conștientizează relația esențială între om și cuvânt și o actualizează mereu. Cuvintele în poezie (numite *necuvinte* pentru a nu fi confundate cu semnele verbale devenite "monede de schimb" în relația de comunicare) rememorează acel moment în care, putem spune, specia s-a născut, acea primă încercare de a lua în posesie (a cunoaște) realul prin intermediul unui nou organ de simț.

S-ar mai putea spune că la Nichita Stănescu nu există un cuvânt travestit, adaptat la un spațiu de manifestare special (versul, de pildă), există pur și simplu cuvântul, care în poezie își retrăiește geneza, istoria. De altfel, cuvântul travestit este un semn al sterilității, de aceea autorul *Necuvintelor* nu a agreat nici metafora, nici simbolul, s-a străduit să ignore orice "alambic posibil". În 1966, într-o discuție publicistică cu mai mulți interlocutori, se consideră, din motivul arătat mai sus, un

cititor naiv: "Când citesc o poezie, am un obicei primitiv. Iau toate lucrurile la propriu și îmi place sau nu-mi place. Dacă poetul spune că are aripi, așa mi-l imaginez, poate să-mi placă sau nu"[1]. Probabil că a văzut în metaforă un artificiu, un transfer, un împrumut (acel "transport") care să compenseze neputința de a crea, de a produce. (Statutul special al metaforei, mai bine zis "metafora" în poezia lui Nichita Stănescu merită un studiu aprofundat. Întrucât se bazează tot pe transfer, pe împrumut, fiind în același timp și suprasaturat de sens, și simbolul a fost văzut ca "o sărăcie a artei"[2].) A definit în fel și chip cuvântul, dar până la urmă, s-a întors la ceea ce știam cu toții: "Mă ocup cu cuvântul de o viață. Mă ocup de însăși făptura lui Dumnezeu"[3]. Îl interesează nu arta cuvântului (de fapt, știința "falsificării" cuvântului), ci existența lui în realitatea profană a vieții umane: "A vorbi înseamnă a fi viu. Nu vedeți că vorbirea e totuna cu viața noastră? Felul de a fi al vieții, în criteriul acestei planete, este cuvântul". Cuvântul se naște "ca o ființă vie".

Deci atenția acordată cuvântului nu vine din interesul pentru poezie. Dimpotrivă, am putea spune că poezia însăși e o consecință a atenției, a fascinației pe care o exercită cuvântul.

Nichita Stănescu face din miracolul vorbirii însuși miracolul existenței: "Destul de târziu și abia după ce am învățat a vorbi mi-am dat seama că exist și, cu intensă uluire, că m-am născut". Se consideră că "a venit pe lumea limbii românești", că ființa lui revarsă "un fel de fericire a vorbirii". Cuvintele nu sunt doar manifestări ale ființării, ele sunt "foarte asemănătoare cu ființele, ele sunt chiar ființele [...], au un fel de a trăi al lor, când libere zboară în cer ca păsările, când trăiesc în simbioză cu creierul, cu coardele vocale, cu vălul palatin, cu limba și cu dinții, cu buzele". Sunt ele însele niște vietăți, sunt "animale și plante abstracte. Ele nu locuiesc de-a dreptul pe globul pământesc, ca animalele și plantele, ci locuiesc pe globul creierului".

Relația cuvânt-ființă se distinge la nivelul conștiinței, fiind însă evidențiată și de biologicul pur. Ca reflex al materiei în conștiință, cuvântul se integrează într-o realitate abstractă, dar

obârșia lui se află în trup, fiind, totodată, o prelungire a trupului. Când vorbim, când comunicăm unii cu alții, *trupul* nostru vorbește, transformând gândul în realitatea sonoră a emisiei verbale care realizează legătura cu alte trupuri. Astfel, alcătuind realitatea cea mai abstractă din trup, cuvintele "nu pot fi despărțite de trup. Ele au rolul de legătură dintre trupurile oamenilor și trupurile oamenilor [...]. Și dacă ce e mai concret, osul, se mai păstrează, ce e mai abstract din trup - cuvântul [...] devine cea mai durabilă parte a trupului nostru". Din punctul de vedere al artei, cuvintele "sunt cea mai rezistentă parte a biologiei umane. Ele supraviețuiesc".

Cuvântul este o deschidere a trupului spre real, o încercare de a lua în posesie realul, condiție în care " între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mâna" nu e "nici o diferență". De pildă copilul "nu e conștient că are mâini [...]. Între mâna copilului și limba lui nu e nici o diferență", ceea ce-i permite lui Nichita Stănescu "să exagereze" în felul următor: "limba lui are cinci degete, ca și mâna lui, și apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeași dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea". Văzute astfel lucrurile, cuvântul apare ca un organ de simț care "pipăie" lumea și care, mai mult decât atât, încearcă s-o conserve în sine. Acesta e sensul.

Atestare (cea mai convingătoare) a ființei umane, simptom, cuvântul este, deopotrivă, realitate cosmică. El reproduce în conștiință structura materiei. Cea mai durabilă parte a trupului este și "cel mai rezistent material care există în «nomenclatorul» pământului [...]. Adică în toată enumerarea asta de elemente, începând de la cel mai simplu [...], oxigenul sau [...] hidrogenul și terminând cu uraniul, cu plutoniul și așa mai departe [...]. Cuvintele nu pot fi trecute în tabla lui Mendeleev, deși sunt totuși materie [...], ele repetă structura materiei, structura semantică a materiei".

Întrucât cuvintele reproduc structura materiei, "putem compara structura oricărei propoziții rostite sau scrise cu structura atomică [...]. Ne izbește asemănarea dintre substantive și nuclee. Dintre verbe și electroni. Dintre adjective, adverbe,

pronume și quante. Ne uluieste faptul că aidoma atomilor diferiți, care au un număr anumit de valențe, și substantivele, fiecare luat în parte, au un număr anumit de posibilități sintactice de a se combina cu verbele". Vorbirea apare ca o formă de existență tensionată a materiei, asemenea luminii: "Orice substantiv nu poate primi lângă sine decât un număr limitat de verbe. Acest număr limitat, bineînțeles, este foarte mare. Nucleul primind un număr de electroni; felul de nucleu deosebit primind un mai mare număr de electroni, nu cumva saltă materia din sine însăși, tensionând-o și devenind-o în cele din urmă vorbire?"[4].

Am stăruit în exemplificarea acestei echivalențe pentru a evidenția relația esențială dintre logos și cosmos. Cuvântul nu ține numai de antroposferă. Nu este doar organ de simț, doar agent de legătură între ființă și lume, el e o realitate fizică, un mod de a exista al materiei. Originea lui este ființa, finalitatea lui este proiecția materiei în conștiință. Această dublă calitate îl transformă în miracol. Ființa naște cuvântul, cuvântul renaște structura materiei. Abstractul (vorbirii) și concretul (materiei) coexistă nediferențiate.

De fapt, mai toate "variațiunile" pe tema cuvântului urmăresc să evidențieze dubla lui apartenență, la concret și la abstract, implicit capacitatea de a transfera (transforma) absența în prezență, increatul în creat, ceea ce echivalează cu însăși nașterea. Deopotrivă realitate abstractă și realitate concretă, cuvântul e spațiul ideal al genezei. Într-unul din ultimele articole publicate, *Noua frontieră a sufletului uman*, Nichita Stănescu trăieste extaziat această revelație: "Cuvântul are o dublă funcționalitate tragică. Pe de o parte el are timp [...], prin simplul fapt că începe cu un fonem și se sfârșește cu altul, iar cel care este înzestrat cu timp [...] are calitatea infinitului; în același timp cuvântul are și un [...] semnificat atemporal. O simultaneitate cu orice și oricând. Deci are ceva din increat, deci are măreție. Ca material, cuvântul translează tragedia dintre creat și increat, dintre infinit și măreție".

Dar investigația nu se oprește aici. Tentat, aș zice chiar sedus de obiectul investigației, Nichita Stănescu insistă cu încăpățânare și abordează realitatea cuvântului și din perspectiva celor două forme de manifestare, vorbirea și scrierea. Cuvântul auzit și cuvântul citit nu sunt totuna. Vorba aparține mai mult ființei, slova mai mult realului. Transferat pe hârtie, cuvântul este smuls din ființă, se înstrăinează de ea. Când scrii primul cuvânt, în clasa I, resimți prima "mare alienare"; atunci afli, de fapt, că vorbești "și nu numai că vorbești în genere, ci și că vorbești o limbă anume. Limba copilăriei este brusc tăiată. Cele cinci degete cosmice ale ei sunt retezate și în locul lor cresc literele - și mai presus de toate mărețul O-I, OI. Ubicuitatea se sfărâmă. Între ins și lumea nediferențiată, năpăditoare, a fost aruncat pieptănul care se transformă în pădure [...]. Ce nemaipomenit de fin bisturiu! Ascuțita, fulgerătoarea tăietură care desparte insul de generalitatea confuză, care dă concretețe limbii prin conștiința de sine". Bineînțeles, am revenit la acel "laser lingvistic/ [...] care a fost la-nceputul lumilor lumii,/ plutind prin întuneric și despărțind/ apele de lumină".

Prin această alienare, prin contrast deci, scrisul evidențiază cât de mult cuvântul rostit aparține ființei. Cuvântul scris ar fi un sarcofag sau o conservă ce păstrează trupul mort al ființei, ființă care e vie numai în oralitate. Cuvântul rostit are în primul rând timp, ce se consumă, cel scris este " în relief, în spațiu". Literele fiind "martorii fonemelor", cuvântul scris este "martorul cuvântului rostit", este deci o realitate exterioară, ce supraviețuiește *actului* rostirii consumatoare de timp, dobândind persistență, permanență. Vorbirea scrisă este un act de memorie, de "mutare în posteritate a vorbirii vii". Prin acest salt în persistență scrisul îndepărtează cuvântul de nașterea sa. Aceasta este alienarea. Scrisul echivalează și ajustează, transformă ceea ce se năștea viu în absență durabilă, în semn. Acum se lămuresc lucrurile și în ceea ce privește nevoia pe care o resimțea Nichita Stănescu de a-și dicta poeziile. Creație prin cuvânt înseamnă în primul rând rostire. Cuvântul scris pierde mult din ființa producătoare, nu mai este simptom (decât pentru grafologi), ci o urmă și, ca orice urmă, atestă o absență.

Am ajuns din nou la literatură. Așa cum am mai arătat, în poezie cuvântul e văzut și ca "vehicul al comunicării poetice". Poezia "nu rezidă în propriile sale cuvinte". A face din cuvânt " sensul și obiectul unei opere literare" este "o foarte gravă confuzie asupra menirii literaturii". Poezia are "o foarte vagă legătură cu cuvintele care o transportă", conchide autorul *Necuvintelor*.

Am trecut în revistă doar câteva din referirile la distincția cuvânt-verb poetic, distincție care nu operează o discriminare (cuvânt plebeu - cuvânt privilegiat), ci pune față-n față, opunându-le, două ipostaze ale cuvântului: cuvântul "obișnuit", care transportă *un sens* și cuvântul care transportă *spre sens*, ipostază care reface stadiul inițial al existenței cuvântului. În spațiul poeziei cuvintele nu dezvăluie un sens, ci produc "o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există", spre marele cuvânt, acel *supra-cuvânt* numit și *necuvânt*. Cuvintele în poezie sunt ceea ce sunt literele în cuvânt, ele nu au înțeles prin ele însele, ci, pe măsură ce sunt înșiruite, actualizate de fluxul vorbirii sau al scrierii, conturează și aproximează un sens. Poezia nu se confundă cu *materialul* sau cu *vehicolul* numit cuvânt, dar este marcată profund de realitatea genetică a cuvântului; poezia reconstituie *devenirea* unui cuvânt, *procesul* asocierii emisiei verbale la o realitate exterioară ființei, care se vrea cunoscută, însușită (luată în posesie) de aceasta. Un text poetic "are valoarea funcțională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem", ceea ce-l face să nu depindă de cuvintele care îl compun, ci de cuvântul (acel supra-cuvânt sau necuvânt) pe care îl construiește. Poezia este cuvânt în devenire, este cuvântul primordial și, asemenea cuvântului primordial, repetă structura materiei de la început. Acest cuvânt se regăsește, este reconstituit prin operația de producere a textului poetic, nefiind cuvântul-semn, cuvântul care și-a pierdut fertilitatea, capacitatea de a mai naște ceva. În poezie cuvintele își pierd din sens pentru a deveni cum au fost la început, "gravide" de sens. Din produs de folosință îndelungată și precisă, din purtător de mesaj, din vehicol încărcat de sens care face naveta de la vorbitor la ascultător, cuvântul tinde să devină captator de sens,

vehicol care se deplasează spre sens. De fapt, pentru ceea ce este realitatea lingvistică a poeziei, așa cum însuși Nichita Stănescu a sugerat, e mai potrivit să spunem "verb" (poetic), decât "cuvânt": Cuvintele sunt preluate din depozitele cu stocuri inepuizabile și haotice ale dicționarelor (ordinea alfabetică nu are nici o legătură cu sensurile lor), în timp ce verbele poetice sunt vorba poetului, sunt ceea ce pune în ființă ființa sa, din dorința de a introduce o ordine în haosul lumii. Dacă tot vorbim de origine, să menționăm, în (im)postura grămăticului pedant, că la nivelul etimonului distincția "verb" - "cuvânt" e foarte clară. *Verbum* se referă în primul rând la ceea ce este rostit, la emisie, la producere (indo-europeanul "weriy" înseamnă "a striga", "a chema"), în timp ce *conventum* (strămoșul latin al "cuvântului") înseamnă "înțelegere", "convenție". Distincția e netă, motiv și pentru care, adus în poezie "din disperare", cuvântul a fost transformat cu brutalitate și ostentație (prin marca negației) în ceea ce nu este cuvânt, în *necuvânt*, în "mai marele peste cuvinte", cum i-a spus Nichita Stănescu. A pornit operația de la *argou*, de la acel limbaj încremenit în convenție și mustind de sens, pentru a ajunge la "războiul cuvântului cu cuvânt și al verbului cu verb", la acea "ordine a cuvintelor" care înseamnă ordinea prin care cuvintele încearcă să rupă haosul, să "traverseze materia", devorând-o, către "sursa inițială", operație care nu mai ține de cuvânt, ea s-ar putea numi chiar poezia" (am citat din *Războiul cuvintelor*, scurta prefață a *Ordinii cuvintelor*).

Poezia a fost chiar de la început, prin însăși expresia ei orală, un refuz al cuvântului "mumificat" într-un sens. Cuvântul scris, cuvânt transformat din manifestare spontană în artefact, a îndepărtat poezia și mai mult de acel moment originar care-i arată și menirea, confundând-o cu niște realități verbale mortificate în înțelesuri și încremenite în grafii. Ca și în cazul transformării oilor în O-I, OI, trecerea poeziei în cuvânt scris apare ca o alienare, ca o înstrăinare de esența sa, ceea ce și provoacă refuzul scripticului. Poetul vrea să rămână copilul care apucă lucrurile cu "degetele" limbii sale, fără să perceapă aceste lucruri din afara ființei sale, prin cuvintele fixate într-un

text definitiv. E ceea ce afirmă Nichita Stănescu *oral* în confesiunea din *Antimetafizica*: "Caii, bunăoară, dacă ar realiza că nechezatul lor poate fi scris sau înregistrat, cred că s-ar lăsa de ei înșiși și ar rămâne infinit repetenți în trupul de mânz. De unde să știu eu și de unde să se știe și cine, Dumnezeule mare, a inventat obiectualizarea, adică transformarea în obiect a cuvântului? Acânii, călare pe cămile, când compuneau cântece și stihuri, n-aveau nici cea mai mică idee de ceea ce este, de ceea ce ar putea să fie o carte și cât de înspăimântător, dacă nu chiar impudic, arată obiectul vorbirii"[5].

Poetul păstrează în sine acea pudoare a ființei care vorbește, existența lui se consumă între strigăt (văzut ca strămoș al cuvântului) și cuvântul scris, transformat în obiect (care nu mai poate avea descendenți). Existența cuvântului se consumă în actul rostirii, care înseamnă apropiere treptată de sens, proces de asociere a unei emisii sonore la un referent.

Nichita Stănescu a vorbit atât de mult despre cuvânt pentru că, explorând taina de la început a cuvântului, s-a inițiat în tainele poeziei. Câtă vreme i-a fost dat cuvântul pentru a trăi, atât la nivelul speciei, cât și la nivelul artei sale, poetul e omul care investighează continuu universul cuvântului, în care nu poate trăi fără a ști cui datorează miracolul numit cuvânt. Urmând acest raționament, am putea spune că ființa și-a aflat loc în lume, pentru că în aceeași lume și-a aflat loc și verbul *a fi*. Iată, am și numit ceea ce Nichita Stănescu apreciază că este "cuvântul cel mai important din limbă", întrucât "este acela care semnifică existența". E "un verb magnific aflător de orice limbă limbă", care "semnifică cunoștința de sine însuși", pe de o parte, care "este semnul diferențierii gândirii umane de orice altceva", pe de altă parte.

Nichita Stănescu, s-a spus, vede "ființa în limbaj"[6], numai în limbaj. Cuvântul nu ține de filologie, ci de ontologie. Ipostaza filologică a cuvântului l-a atras însă doar la început, motiv pentru care a și scris ceea ce el însuși a numit "poezia argotică", un exercițiu de virtuozitate stilistică, de care însă s-a plictisit și s-a dezis.

Corelarea cuvântului cu ființa și cosmosul (revin deci la triada *anthropos - logos - cosmos*), corelare în care nici unul din termeni nu-și pierde autonomia, rangul sau specificul, definește deopotrivă meditația poetică, meditația din afara poeziei și acțiunea poetică propriu-zisă. Cuvintele vin din biologia umană, dar se organizează potrivit legilor și principiilor cosmosului. Sunt efectul unei duble cedări a specificului. Numai prin cuvânt omul poate înțelege ceva din ceea ce se întâmplă în jurul său, din ceea ce este el, spațiul lingvistic este domeniul de interferență a onticului și cosmicului. Nichita Stănescu a slujit cuvintele și s-a lăsat slujit de ele[7], a contemplat cuvintele și le-a pus în operă, le-a deformat și le-a inventat, s-a văzut pe sine transformat în cuvânt[8]. A trăit printre cuvinte ca printre semenii săi, a vorbit mult despre cuvinte, a văzut verbul din fiecare, le-a "trimis la război", le-a pus să facă ordine, a trăit într-o lume de cuvinte.

Pînă la urmă însă, tot ceea ce a spus Nichita Stănescu se referă la spațiul în care verbul poetic și cuvântul se disting, "se ceartă", dar se și unesc, se completează, pentru că și unul, și celălalt s-au desprins dintr-un același trup, dintr-o aceeași ființă. Într-adevăr, logosfera este mediu vital, dar în speculația atât de prolifică pe tema cuvântului nu putem să nu distingem, pe lângă obsesii, neliniști, incertitudini provocatoare, pe lângă nuanțări, paradoxuri și observații surprinzătoare, o insistență încăpățânată, o dorință irepresibilă de a rosti, de a expulza, de a secreta cuvinte. Arta deosebită de a improviza a stimulat, bineînțeles, "pălăvrăgeala", actul vorbirii e uneori, în poezie sau în afara ei, și un spectacol, o tiradă a "palavragiului". În asemenea condiții, așa cum însuși Nichita Stănescu recunoaște, nu lipsesc ratările, contra-zicerile. În mod firesc, ceea ce se spune e condiționat în bună măsură și de momentul în care se vorbește, orice reprezentație este, până la un punct, o manifestare spontană sau o improvizație. Cu toate acestea, bineînțeles, se impune o viziune coerentă. Cuvântul (verbul) care *face* (cuvântul-subiect) și cuvântul despre care se vorbește *cum face* (cuvântul-obiect) se definesc și se justifică unul pe altul. Desigur, laitmotivul acestor speculații, sunt nevoit să

repet, este că poezia nu are nimic comun cu realitatea constituită a cuvântului, ci cu modul în care acesta instituie o realitate, neîncheindu-și operația.

Despre realitatea constituită a cuvântului, realitate care ne transformă cuvântul din producător în operator, în instrument, nu se ocupă poetul, ci lingvistul. Pentru acesta din urmă, limba înseamnă *structură* stabilă, un spațiu de activare și de conservare a sensului, înseamnă existența și respectarea unor legi care asigură pe cât posibil transmiterea sa integrală. Pentru poet, limba se impune ca deficit de sens, implicit ca necesitatea de a produce un sens; comunicarea poetică nu înseamnă transmitere a unui sens, ci complicitate, comuniune în dezvăluirea modului în care se naște un sens. Închei discuția pe această temă reproducând ceea ce comunica Nichita Stănescu unui specialist chiar în comunicare, unui gazetar de radio: "Profesiunea mea de bază este aceea de profesor de limba și literatura română și, cu precădere, aceea de lingvist. Adică, într-o vorbă mai veche, de grămătic. O vocație pe care am avut-o dintotdeauna, războindu-mă cu diferite gramatici mai mult sau mai puțin academice [...]. În genere, toate gramaticile au o natură scolastică, toate își trag o oarecare rădăcină de la Port-Royal, dacă nu mă înșel, unde s-au pus bazele unei împărțiri mai mult sau mai puțin didactice a limbii. Limba nu are o natură didactică, ea poate fi didacticizată pentru a fi mai bine înțeleasă, dar primul ei sens este acela de comunicare"[9]. Așadar, prin *natura* ei, limba este altceva decât ceea ce învățăm la școală că e (un prefabricat și totodată un sistem de reguli care ne dictează, ne supraveghează și, implicit, ne sancționează rostirea), iar a fi bine înțeles nu e totuna cu a comunica. Dar despre "gramatica nedidactică" a lui Nichita Stănescu, mai mult într-un capitol viitor. Cuvântul a fost, într-adevăr, sălașul ființei sale, ființa lui fiind ea însăși cuvânt. O confesiune din *Cartea de recitire*, (această călătorie în lumea cuvintelor și poeziei, această odisee care completează iliada, "epica magna" poeziei sale) lămurește cel mai bine lucrurile:

Atunci când verbele îmi năpădesc starea de spirit, când mă aflu în mijlocul lor și eu însumi sunt un verb, mă interesează tensiunile lor, le simt tensiunile, aleg direcțiile lor, citesc pe ele, ca pe cadranul unui ceas cu o infinitate de limbi arătând o infinitate de ore și de minute.

Când starea mea de spirit se odihnește în amplele jilțuri ale substantivelor, atunci mă gândesc tot la verbe pentru că verbele sunt memoria substantivelor [...].

Al meu suflet [...] *nu iubește substantivele, pentru că plăcerea cea mai mare e să creeze, nu să judece ceea ce este creat.*

Într-adevăr, verbele sunt poezia, *poesis*-ul este procesul, în vreme ce substantivele, care transformă procesul în obiect, sunt judecata asupra poeziei. Cu toate acestea, unele nu le exclud pe celelalte, plăcerea cea mare a creației nu a exclus-o pe cea, mai mică, a judecății. Verbe și substantive tot cuvinte sunt. Să reținem totuși afirmația tranșantă a lui Nichita Stănescu potrivit căreia "plăcerea cea mai mare e să creeze", să reținem că importante sunt *verbele*, actele, și nu "ceea ce este creat". Se confirmă valabilitatea distincției "verb"-"cuvânt", primul termen reprezintă cel mai bine poezia, e o ipostază specială a cuvântului, e începutul său, e asemenea primului strigăt al copilului care s-a născut. Nichita Stănescu vorbește mult despre cuvânt tocmai pentru a clarifica această distincție. E și motivul care m-a obligat să insist asupra acestei, cum se exprimă el într-un alt context, "îndelungate vorbiri".

Contemplarea poeziei din afara ei

Nichita Stănescu extinde supremația cuvintelor de la literatură la întreg sistemul artelor. Apreciază că așa-numitele confluențe ale artelor "constau în faptul că toate au tendința către cuvânt". Și, adaugă, amplificând surpriza, "însuși cuvântul trebuie să aibă tendința spre cuvânt"[1]. Cuvântul este modalitatea de existență cea mai relevantă a ființei umane și, în același timp, agentul de legătură între om și lume. Este vehicolul care se îndreaptă spre o semnificație menită să ateste existența *de facto* a realului.

Mai mult decât toate celelalte arte, ca o sinteză a lor, poezia, folosindu-se de cuvinte, are privilegiul de a apropia cel mai mult ființa de realitatea cosmică și de sine. E, bineînțeles, ceea ce arta, indiferent de modalitățile sale de manifestare, urmărește să realizeze, logosul fiind atât modelul cel mai complex, cât și instrumentul cel mai eficient. De aici și ideea că toate artele tind spre poezie. Verbul poetic ar fi expresia cea mai evoluată a limbajului artistic, esteticul se confundă cu lingvisticul, cum a dovedit (și) Croce[2]. Pe de altă parte, poezia, deși utilizează semnul lingvistic, nu este expresia acestuia, nu trebuie, bineînțeles, confundat materialul cu realitatea artistică propriu-zisă, ceea ce e valoros în literatură "nu ține de limbă, ci de o realitate metalingvistică". Eroarea fundamentală în care se poate cădea (pe care nu au putut-o evita unii comentatori) e de a limita poezia lui Nichita Stănescu la spațiul, la spectacolul limbajului, așa cum, tot din eroare, ea a fost atașată purei ideații susținute printr-o demonstrație verbală insolită.

Importanța acordată cuvântului e o consecință a relației dintre poezie și realitatea ființei. Am văzut, cuvântul definește cel mai bine specia, a spune ceva esențial despre om înseamnă a vorbi despre cuvânt. Poezia recurge la cuvinte și pentru a se apropia cât mai mult de realitatea ființei. Poezia recurge la ceea ce este durabil în ființă. Cuvântul, expresie a unui stadiu evoluat, cel mai evoluat, al biologicului, încearcă să contracareze tocmai fragilitatea biologicului. Devenit poezie, cuvântul face ca ființa umană să iasă din biologic, încearcă să o integreze în realitatea durabilă a lumii. Cum o face? Am putea spune că o face "perfecționând" biologicul. De altfel, ne previne Nichita Stănescu, "necesitatea artei provine din rudimentaritatea ființei umane".

Prin cuvânt, poezia devine "mai marele" peste simțuri, anticipă un stadiu superior al cunoașterii: ea este "mâna omului în viitor, așa cum prima înotătoare a peștelui din trecut se pregătea să fie mâna omului de acum". Această mână, "cea mai abstractă a omului [...], evoluează la fel de încet ca și mâna lui concretă, cea cu cinci degete". Poezia este "tot ceea ce desparte pe om de altceva", cum și cuvântul este, dar mult mai mult decât cuvântul. Poezia este existența privilegiată a cuvântului văzut ca organ de simț, ea anticipă o etapă superioară în evoluția acestui organ de simț, prefigurează acel organ apt să realizeze cunoașterea integrală. Poezia însăși este ființă, este "un organism viu", are o "biologie a ei, o sociologie a ei, o chimie a ei, o anatomie a ei"[3]. Pentru Nichita Stănescu poezia este expresia unei mutații în evoluția speciei, mutație posibilă numai datorită existenței cuvântului. Poeticul și antropologicul se întâlnesc în acea formă de manifestare a biologicului pur, care este cuvântul. Așa cùm am văzut, la rândul său, cuvântul își are obârșia în *anthropos* (în *bios*), în creierul uman, fiind totodată imagine a *cosmosului*. Textul poetic este un fragment dintr-un mare text, așa cum obiectele propriu-zise sunt fragmente de materie cosmică. Și, cum s-a mai arătat, e un model redus al universului, poetul ambiționând să spună "totul despre lume și despre om"[4].

Interioritate pură (venit din ființă) și imagine a exteriorului, cuvântul anulează opoziția om-lume, exterior-interior, existent-non existent, "un cuvânt este tot ceea ce este, dar este și înăuntru a tot ceea ce este", rostește aforistic autorul *Ordinii cuvintelor*.

Să recapitulăm și să tragem concluzia. Cuvintele sunt prelungiri ale trupului, sunt organe de simț, deci instrumente (așa cum unealta este prelungirea mâinii) și, în același timp, modele ale lucrurilor, obiecte cosmice. A vorbi, se exprimă din nou aforistic Nichita Stănescu, înseamnă "a face obiecte"[5]. Textul poetic este mediul care, pe de o parte, conservă intacte două identități și care, pe de altă parte, stimulează convergența lor. Nu o realizează, ci creează tensiunea apropierii ființei de lume, apropiere care este cunoașterea (ca proces), deplasarea spre un sens.

Poetul se folosește de cuvinte nu din plăcere, ci dintr-o spaimă produsă tocmai de necunoaștere, de necunoscut. Apropiind ființa de lume, cuvântul "anihilează frica primordială și transformă trupul său într-o mirare"[6]. Într-adevăr, uimirea este *starea* poeziei, este starea care stimulează *facerea* poeziei și o definește ca demers cognitiv, demers îndreptat spre lume și spre om, spre cele două universuri, la care și, respectiv, din care are acces cuvântul. În poezie triada *anthropos-logos-cosmos* devine o relație activă care dezvăluie ceea ce este fiecare termen, omul, cuvântul, lumea, modul prin care își dezvăluie, fiecare, identitatea: omul înseamnă *a fi*, cuvântul înseamnă *a face*, lumea înseamnă *a ști*.

Asumându-și misia de a realiza această dezvăluire, susținând, pe urmele lui Hegel, preeminența poeziei în contextul artelor, tendința lor de a evolua spre poezie, Nichita Stănescu extinde supremația acesteia la vastul domeniu al cunoașterii, justificându-și indirect și calitatea de cugetător: poezia nu este numai "câmpul gravitațional al artei", ci și "însuși câmpul gravitațional al cunoașterii, nu numai prin artă". În asemenea condiții, a vorbi despre poezie înseamnă a vorbi despre cunoaștere în general și despre tot ceea ce poate fi

cunoscut, înseamnă a călca pe teritorii străine sau a te sprijini pe datele oferite de un alt tip de experiență intelectuală. Nichita Stănescu face și una și alta fără complexe.

Consideră că în absența poeziei *anthroposul* și *cosmosul* comunică intermitent și deficitar: "Cunoașterea umană nu poate fi decât sferică. Structura umană nu are în mod natural posibilitatea unei cunoașteri sferice", dar are tendința de a realiza această cunoaștere. Omul a făcut din poezie acel simț pe cale de perfecționare, care vizează cunoașterea integrală. Poezia s-a născut din inadvertența dintre dorința de cunoaștere sferică și realitatea cunoașterii fragmentate. Poezia este o stare tensionată a cunoașterii. Relația *anthropos-cosmos* este tragică tocmai din pricina comunicării ineficiente, tragism pe care poezia vrea să-l anihileze prin actul rostirii, dorință justificată de prezența cuvântului[7].

Simplificând lucrurile, putem spune că Nichita Stănescu a găsit în poezie șansa unică de a aborda din interior această relație om-lume. O șansă care îl fascinează și-l face să stăruie atât de mult în definirea statutului poeziei. Reflecția asupra poeziei stimulează speculația gânditorului. Competența teoretică a poetului, a poeticianului, mai bine zis, e dublată de voluptatea de a filozofa, pe cont propriu sau preluând teze și demonstrații din tezaurul gândirii filozofice propriu-zise. Poetul se uită pe sine în calitate de creator și, cu aerul grav al cugetătorului, se adâncește în logica raționamentului, preferând discursului creator discursul demonstrativ despre condiția umană, despre creația însăși, iscodind și încercând să clarifice relația *anthropos-cosmos* (bineînțeles, fără a-și atribui competența filozofului).

Destinul ființei umane e consecința individualității ei finite, restrictive, care o împiedică să recepteze realitatea cosmosului în infinitatea ei. Existența omului este văzută ca un fragment, parte din existența unei macroființe, singura capabilă să cunoască totul: "În genere, toate ființele de pe pământ sunt complementare, și numai în totalitatea lor pot constitui organul continuu care să perceapă totalitatea existenței materiale în cosmos". Individul, ne previne

"antimetafizicianul", "nu este altceva decât o celulă a unui organism cu mult mai mare al speciei umane"; de fapt, "nu există decât o viață a tuturor oamenilor"[8], viața speciei pe planetă. Nu există un simț-sinteză care să permită perceperea lumii în totalitatea ei, organele de simț propriu-zise fiind limitate fiecare la un fragment din realitate, realizează o percepție discontinuă. Cugetătorul stabilește o ierarhie a organelor de simț în funcție de percepția luminii. Teza este preluată din Pârvan[9]. Spune Nichita Stănescu într-un *Abecedar*... menit să-i inițieze pe... marțienii care vor veni pentru prima oară pe Pământ:

> *Organele de cunoaștere ale omului sunt adaptate la un mod discontinuu al degradării luminii. Ele sunt: organul vederii, care percepe, în mod injust, un mic fragment din vibrația luminii; pentru o lumină mult încetinită, apare organul gustului, pentru una încă și mai încetinită, cel al mirosului, în fine, pentru frecvențele joase ale luminii, organul auzului, și pentru oprirea aproape totală, adică pentru ondula întinsă, organul pipăitului.*
>
> *După cum se poate remarca, din natura materiei universale, care este lumina incorporată în diferite forme, omul nu percepe decât numai câteva fragmente disparate.*

Omul, conștiința sa sunt forme de manifestare a sinelui absolut, astfel, cunoașterea lumii are ca efect reactiv cunoașterea de sine înlesnind acea "contemplare a sinelui din afara lui însuși", cum se exprimă, "contemplându-l" din nou pe Hegel, Nichita Stănescu. De aici și echivalența *a fi - a ști*. Ființa umană nu poate trăi afară din sine, "ființarea-afară-din-sine" este doar "determinarea fundamentală a materiei", situație în care ea, ființa, trăiește revenirea la "subiectivul cu totul abstract" care este sinele, completa raționamentul ilustrul filozof german[11].

Într-adevăr, Nichita Stănescu pare a fi învățat multe de la Hegel, căruia i-a fost și recunoscător, dedicându-i elegia *Omul-fantă*. Vom vedea, sunt și alte nume ilustre care au stimulat energia intelectuală și imaginația lui Nichita Stănescu.

Problema cunoașterii obsedează poetul în primul rând. Cum am arătat, în versurile sale vederea și ochiul sunt laitmotive, întrucât percepția vizuală se apropie cel mai mult de percepția integrală, realizabilă din acel punct numit *Aleph*, a cărui semnificație a înțeles-o din teoria numerelor cardinale transfinite a lui Cantor[12]. Cuvântul însuși este un ochi, el "vede lumina, dar spre diferență de ochi, el o reține în el", spune Nichita Stănescu de astă dată ca pledant al cauzei poetului. Chiar și în această calitate "face ordine" în domeniul gnoseologicului, dar nu pentru că îl interesează problema cunoașterii, ci pentru că îl interesează problema cunoașterii prin poezie, modul în care poetul pune în legătură ființa cu lumea. Și ajunge la concluzia "infatuată" - nici ea o noutate - că poetul apropie cel mai mult ființa de lume și, prin această "tentație a realului", poate spune, ca în *Elegii, sunt*, se apropie cel mai mult de ființă. I-a fost dat poetului să-și asume imperfecțiunea și eșecul și, în ciuda lor, să nu înceteze să râvnească la cunoașterea sferică.

Poezia este totul. Chiar și cuvântul care o naște îi este subaltern. În raport cu ființa este văzut drept partea cea mai rezistentă a trupului, în raport cu realul este văzut reproducând structura materiei, în raport cu poezia e intermediarul între ființă și lume. În aparență, Nichita Stănescu se contrazice, diminuând rolul cuvântului, de fapt îl discută nu din perspectiva a ceea ce este el în și pentru poezie și a ceea ce ste poezia pentru el, ci din punctul de vedere al relației ființă-lume, așa cum o reconstituie poezia. Nu poate fi nicidecum confundat cu poezia, cum nici cunoașterea nu poate fi confundată cu poezia. Mijlocul, modelul, nu pot fi confundate cu scopul: "Scopul poeziei nu este cuvântul, scopul poeziei este chiar poezia. În acest sens, poezia nu este arta cuvântului, ci este arta poeziei"[13]. A susține autonomia poeticului, a-l aprecia drept chintesență a artei, a-l vedea "câmp gravitațional al cunoașterii" nu mai constituie de la romantici încoace o noutate.

A vorbi despre poezie din perspectiva cunoașterii înseamnă, în mod inerent, a călca pe teritorii străine, înseamnă a te sprijini pe date oferite de un alt tip de experiență intelectuală. Impulsul nestăpânit de a vorbi despre poezie (care însoțește impulsul creator propriu-zis) îl face pe Nichita Stănescu să nu-și pună problema competenței demersului extrapoetic, a originalității punctelor de vedere. Când e vorba de poezie totul i se subordonează: filozofia (gnoseologia) și antropologia, astronomia și fizica, matematica și biologia și, bineînțeles, fonetica, morfologia, sintaxa, lista rămânând deschisă.

Poetul nu poate deci rezista tentației (riscante) de a ieși din spațiul poeziei pentru a contempla lumea din perspectivele cumulate ale filozofului, antropologului, astronomului, fizicianului etc. Optând pentru dubla identitate, de creator și de comentator, devine un fel de Proteu ce-și schimbă propria înfățișare, schimbare determinată de dorința de a ști totul despre tot ce există și care mobilizează însuși actul creației.

Cel care face poezia vrea să vadă lumea din afara ei, dar și poezia din afara ei, vrea să se vadă pe sine însuși din afara sa și se consideră capabil să definească ceea ce face : "... eu aș putea să denumesc [...] linia pe care o urmez, ceea ce încerc în poezie. E vorba de contemplarea omului din afara sa. Ce este această contemplare a omului din afara sa? E un efort de a vedea umanitatea nu numai din punctul de vedere al umanității, ci și din punctul de vedere al universului"[14]. Mai simplu spus, "orice poezie este un act de revelație, de cunoaștere"[15]. Obsesia "contemplării lumii din afara ei", a contemplării ființei din afara ei vine din sentimentul neputinței de a spune totul prin poezie. Despre un om poate spune ceva esențial cineva care e "în afara" sa, o altă viețuitoare. Aflăm dintr-o cugetare ruptă în versuri în *Antimetafizica*:

Poezia nu este superioară omului
Și în asta aflu majestatea sa
. . . . . .

Iar dacă despre om vreți să știți un adevăr,
întâi vă zic, apoi mă tac,
mă tac și zic:
- întrebați-l pe calul nechezător.

Cel care vorbește despre poezie vrea să vadă poezia din afara ei și doar în această postură de "privitor" din afară "cochetează" cu filozofia, cu antropologia, cu astronomia, cu celelalte științe. În calitate de creator însă asimilează cunoașterea, gnoseologicul, poeziei. Nu există o poezie filozofică, de pildă, ci numai poezie: "Uneori mi s-a spus că aș face o poezie filozofică; nici pomeneală de așa ceva [...], poetul filozof (cum se spune despre unii poeți de-ai noștri că sunt poeți filozofi) eu l-am înțeles în sensul că este poet când scrie poezie și filozof când scrie filozofie"[16].

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dincolo de cuvânt

Deși vorbește mult despre cuvânt, despre cuvânt și lume, despre cuvânt și poezie, despre cuvânt și artă, despre cuvânt și cunoaștere, totuși, Nichita Stănescu vede poezia ca realitate lingvistică doar la nivelul producerii ei. La nivelul receptării e altceva, e o *stare*, o realitate metalingvistică. Originea este cuvântul, finalitatea este această stare. Poezia nu aparține doar celui care o face din cuvinte, ci și celui care o resimte ca urmare a unui impuls ce vine dintre cuvânt. Nu e vorba însă de o reacție, de bineștiuta emoție estetică, ci de stimularea unui act creator echivalent. Poetul aruncă sămânța în creierul "brăzdat" al ascultătorului, al cititorului, ca într-un pământ unde ea va încolți. Poezia "se naște din imaginația poetului și se hrănește cu imaginația cititorului"[1]. E binecunoscută schița de portret pe care autorul *Necuvintelor* o face poetului: "Poetul e aidoma unei moașe de țară care ajută femeia pe câmp să nască. Dar a confunda moașa cu miracolul nașterii ar fi un cântec al surzilor. Poetul stârnește poezia intimă a fiecăruia".

Într-o altă schiță, o variantă a celei de mai sus, poetul apare ca un "maieut" care înlesnește nașterea operei de artă "în cel căruia i se adresează"[2]. Poetul "exprimă [...], descoperă poezia din oameni". Însăși "frumusețea naturii lumii se exprimă [...] prin poezia existentă în om și exprimată de poet", poezie fără de care "omul nu s-ar distinge de neant". Observăm că misia poetului și a poeziei nu e nicidecum modestă. Și încă un lucru important: poetul nu naște poezie, ci *face* să nască poezie. Se va vedea care sunt consecințele acestei distincții atunci când nu

va mai fi vorba despre ceea ce este poezia văzută din afara ei (fie ca text, fie ca sentiment).

Acea poezie descoperită în oameni apare ca efect al unui asediu verbal pe care-l declanșează cuvintele. Este o consecință a impactului pe care acestea îl au asupra receptorului. E vorba de trezirea la viață a unei stări, am putea spune de activarea în alții a acelui simț privilegiat aflat în evoluție, care tinde spre cunoașterea integrală. Ceea ce am putea numi operă poetică este în realitate o inițiativă. Poetul ca atare nu este un inițiat, ci un provocator la inițiere. Cuvintele sale sunt revelatorul, substanța care face vizibilă imaginea "acoperită" de albul hârtiei fotografice. Talentul poetului constă în capacitatea de a identifica, de a "citi" poezia din alții. "Un scriitor este un cititor care îi citește pe cititori", spune Nichita Stănescu transformând inițiativa creatoare în lectură[3]. Această "degradare" a creatorului merge până acolo încât este negată însăși existența lui, este "negată" chiar și poezia ca realitate textuală, pentru a fi ridicată la rangul unei stări existențiale privilegiate: "Poezia, oricât ar părea de nefiresc, este un exces de sinceritate [...] dacă există poezie, în genere, poeți nu există și nici poezii. Forme de a visa delicatețea. Cântece de leagăn pentru pietre, pentru copaci, pentru animale".

Punctul de vedere referitor la existența poeziei în afara textului și în afara celui care produce textul este, prin negarea acestora, o exagerare. O exagerare deliberată menită să evidențieze faptul că poezia înseamnă și altceva decât creație. În același timp, delimitarea poeticului de lingvistic se face pentru a se evita confuzia poezie-cuvânt, fără a fi însă negată interdependența lor. Într-adevăr, poezia nu înseamnă cuvânt, înseamnă cuvântare. Prin situarea categorică a poeziei dincolo de text se urmărește, de fapt, extinderea enormă a domeniului de manifestare a poeticului, iar prin această hiperbolizare se recunoaște implicit universalitatea poeziei: "Poezia nu este numai artă; ea este însăși viața, însuși sufletul vieții. Ea se exprimă în primul rând prin artă, dar nu numai prin artă. Înțelegerea poeziei ca artă sărăcește noțiunea de poezie. Ea nu

este un mod de existență, cum se susține uneori, ci o componentă fundamentală a existenței".

Poezia decide totul, inclusiv existența poetului. Acesta este un subaltern, o creație a poeziei: "Biografia poetului e opera lui. Eu încerc, în spatele acestei opere, să creez un personaj. Un autor posibil al versurilor mele"[4]. "Eu nu caut absolut nimic în poezia mea, ea mă folosește, ea singură, nu eu pe ea"[5]. Poezia nu este doar o creație, ci și "o amprentă fundamentală a spiritului creativ și a creației"[6]. Acest principiu se exprimă prin intermediul poetului, care îl activează la nivelul sensibilității omenești, în general. În calitate de intermediar, poetul e tocmai acea moașă care ajută țăranca să nască. Modestia e, bineînțeles, simulată.

Această viziune pragmatică (în sensul impus de semiotică), căreia comparația cu "moașa de țară" îi conferă un pitoresc indiscutabil, e surprinzătoare tocmai din pricina faptului că subestimează, mergând până la ignorare, actul creator propriu-zis, acel *poiein*. În realitate însă, autorul *Operelor imperfecte* nu se contrazice, ci se completează, nu e un excentric, un original care se lasă ademenit de paradoxuri, ci un "epigon" conștiincios . Poezia văzută ca facere și poezia văzută în alții, considerate realități indisociabile, nu sunt descoperirile sale. Numai demonstrația la nivelul textului poetic este originală. Citind *Poezie și gândire abstractă* de Paul Valéry, îl regăsim (e un fel de a spune) pe Nichita Stănescu, pe care suntem tentați să-l suspectăm de adaptatea tacită a unui text străin, să zicem cam în maniera în care au procedat dramaturgii și prozatorii noștri de la începutul secolului trecut. Iată ce spunea autorul *Cimitirului marin* în 1939: "Un poet [...] nu are ca funcție să resimtă starea poetică; aceasta e o problemă particulară. El are ca funcție să creeze această stare în ceilalți"[7]. Poetul "descoperă poezia din oameni", apreciază Nichita Stănescu. Valéry vede în fiecare om un poet care se trezește printr-un eveniment neașteptat, printr-un incident exterior sau interior: "un copac, o figură, un «subiect», o emoție, un cuvânt"[8].

Poezia este o latență pe care în primul rând cuvintele o transformă în manifestare, în prezență. Poetul este deci un producător de cuvinte, de impulsuri verbale care trezesc la viață o realitate nonverbală numită poezie. În acest sens, Valéry spune tranșant: "...un poem este un fel de *mașină* care produce starea poetică cu ajutorul cuvintelor"[9]. Iar de la Nichita Stănescu aflăm (dintr-un interviu publicat postum) că pentru el cuvântul nici măcar nu mai este materialul poeziei, materialul acesteia fiind o "tendință spre înțelepciune [...], nu în sens filozofic, ci în organizarea aparatului" prin care se comunică "starea revelată"[10].

Am putea spune, în linia demonstrației lui Nichita Stănescu, că textul numit poezie nu este poezia însăși, ci un fel de dispozitiv (mașină, aparat) care, prin intermediul componentelor sale, cuvintele, trezește în ființă acel simț în evoluție prin care lumea să fie percepută în întregul ei. Poezia e un fel de fericire provocată de cuvintele altuia, fericire care constă în conștientizarea dorinței de a lua integral în posesie lumea. Poetul nu produce semnsuri, de altfel, nici măcar nu înțelege ce spune, "sensul unuí poem, ca și cel al unui obiect, este treaba cititorului"[11], afirmă în spirit pragmatic Valéry.

Nichita Stănescu se solidarizează cu Paul Valéry și în abordarea problemei limbajului, a rolului de instrument al cuvântului, a funcției generatoare a acestuia, dar și în "transferarea" cuvântului în biologie. "Cuvintele fac parte din noi mai mult decât nervii", prin ele "recunoaștem creierul", spune Valéry[12].

Nu mi-am propus o incursiune comparativă amănunțită și aprofundată, am vrut să evidențiez doar existența acelui "numitor comun" (ceea ce numesc toți) care este "poezia din oameni", pentru că la acest nivel Nichita Stănescu mi se pare a fi cel mai dependent de înaintașul său, de care îl apropie și stăruința de a aborda realitatea poeziei prin discursul speculativ. Valéry nu este un model copiat, ci un aliat nedeconspirat, l-am invocat pentru că similitudinile sunt flagrante, însăși existența lor susține punctele de vedere ca atare. Câtă vreme Nichita Stănescu consideră și argumentează

că poezia e un simţ evoluat, un criteriu al existenţei speciei, că este ceea ce-l distinge pe om de neant, transferarea poeziei în toţi şi aprecierea că poetul e cel care descoperă poezia în ceilalţi sunt consecinţele unui raţionament pe cont propriu şi nu ale unor sugestii venite de la alţii. E posibil însă ca Valéry să-l fi stimulat în susţinerea punctului de vedere.

Abordarea artei din perspectiva *celorlalţi* vrea să contrabalanseze ceea ce a fost exagerat în celălalt sens, al supralicitării rolului personalităţii creatoare. Astfel, artistul nu e altcineva decât cel "care ajută arta să nască în toţi. Nu arta lui e mare, ci ceea ce face ea în toţi e mare". Valoarea este consecinţa actului receptării, nicidecum cauza lui. În plan axiologic distincţia creator-receptor e inoperantă, motiv pentru care Nichita Stănescu îşi permite să exagereze: "nu există creator de artă şi receptor de artă, toţi suntem implicaţi în artă"[13]. Motivul e simplu, "ideea de frumos nu aparţine artistului, ci ne aparţine tuturora"[14], nu ţine de o persoană sau alta, ci este o realitate impersonală. În aceasta constă şi măreţia artei; de aici tendinţa ei de detaşare de ceea ce se consideră a fi subiectivitatea creatoare, harul însuşi fiind expresia impersonalului: "personalitatea poeziei cuiva nu stă în starea de spirit a autorului şi nici în textul poemului, ci în sutele şi în miile de mii de cititori care refac pe sinea lor sinea impersonală a stării de graţie"[15]: Iată motivul pentru care "poetul ca şi soldatul/ nu are viaţă personală" de aceea "el produce atâtea sentimente impersonale şi are o aderenţă neobişnuită la celelalte vieţi"[16]. E posibil să fie şi unul din motivele pentru care proiectul editorial, neîmplinit, al lui Nichita Stănescu se intitula *Opere impersonale.*

Situarea poeziei în afara fiinţei creatoare (fiinţă transformată în intermediar) şi în afara textului, a obiectului artistic, transferarea ei pe domeniile receptării lărgesc tocmai perspectiva de contemplare a poeziei din afara ei. Transformarea poeziei în principiu universal determină impunerea unei perspective tridimensionale. Nu-i nimic nou în aceasta, este refăcută clasica identitate triplă a operei de artă: act creator, obiect artistic, emoţie artistică. Nici una nu le

exclude pe celelalte două, cel mult, atunci când se vorbește despre una, este în mod deliberat diminuată, sau chiar negată importanța celorlalte. E vorba de un artificiu strict retoric, îngăduit de libertatea de exprimare a "liberului cugetător" care este Nichita Stănescu. Bunăoară, atunci când vorbește despre poezie văzută ca realitate textuală, el ignoră celelalte ipostaze, așa cum ignoră realitatea textuală atunci când discută poezia din perspectiva receptării sau a impulsului creator. Când vorbește de inspirație, poezia e daimonul, și atâta tot; când e vorba de textul poetic, poezia este ceea ce îl face, cuvântul-vehicol sau cuvântul care imită structura materiei; când e vorba de cel pentru care se face textul, poezia este emoție latentă. Poezia e pretutindeni, în om și dincolo de om, în lucrarea sa și dincolo de lucrarea sa.

*

Revenind la Valéry și la ceea ce Nichita Stănescu pare a-i datora, se impune precizarea că această presupusă datorie, dacă este, într-adevăr, așa ceva, se înscrie într-un șir de datorii pe care poetul nostru le are față de alți gânditori-filozofi și nu numai - care abordează relația fundamentală om-lume. Curiozitatea enormă a poetului a fost. împrumutată cu generozitate cititorului. Nichita Stănescu a fost profund marcat de lecturile sale, deopotrivă de cele literare, de cele științifice și metafizice. Impactul cu cele dintâi a fost recunoscut în mai multe rânduri, în *Cartea de recitire*, în *Respirări*, în *Antimetafizica*, în numeroase intervenții publicistice. Ceea ce pare a fi marcat ideologia sa poetică într-un moment sau altul este deconspirat, cum se întâmplă cu *Fenomenologia...* lui Hegel, sau trecut sub tăcere, cum se întâmplă cu scrierile despre artă ale lui Heidegger sau Valéry. Lui Hegel îi dedică, am văzut, *Omul-fantă* și recunoaște că l-a citit alături de ceilalți filozofi germani[17] și ne face să-l recunoaștem în insistenta investigare a sinelui. Bineînțeles, ar putea fi invocate și alte nume, de la Platon la Sartre, dar nu putem ști dacă a citit

sistematic filozofie, estetică, poetică etc. sau dacă, așa cum spune Corin Braga, "a adaptat propriul lui sistem ideii prinse din zbor"[18]. Bunăoară, numele lui Valéry este pomenit doar într-o evocare publicistică transferată în *Respirări*, evocare a unei discuții purtate cu Ion Țuculescu. Deși nu a scris nimic despre Valéry, se pare totuși că acesta i-a spus multe.

În ceea ce privește așa-numita viziune asupra lumii, lume văzută ca realitate cosmică din care face parte și antroposfera, modelul recunoscut și elogiat în repetate rânduri este Vasile Pârvan. Vede, în el și un exemplu de comportament uman: "Modelul meu intim și fremătător l-a constituit întotdeauna destinul lui Vasile Pârvan, în care strălucirea, integritatea și patetismul omului, indiferent cât de bântuit ar fi de tragediile lui personale, mi-au părut a fi de natură sublimă"[19]. Dar nu a fost fascinat numai de destinul lui Pârvan, ci și de teoria energetismului asimilată de acesta.

Cosmosul, văzut ca infinitate de manifestări ale unei energii unice, apare ca întreg în care coexistă tot ce poate exista. În lumea anorganică, spune Pârvan, energia devine "lumină, căldură, electricitate ori gravitație", în lumea organică devine suflet. Activitățile spiritului (artă, religie, filozofie) sunt "atitudini specifice ale sufletului omenesc creator", în care pot fi urmărite "aplicările ritmice ale legei supreme a vibrației spirituale"[20]. După cum se știe, Pârvan nu opune formele ideilor, formele sunt "idei cosmice", în vreme ce ideile sunt "forme umane". Astfel, "cristalele materiei minerale și catedralele spiritului religios și artistic sunt una și aceeași energie cosmică concretizată ritmic"[21]. Opoziția concret-abstract e falsă, relația fiind de complementaritate. Lumina ca manifestare a energiei cosmice în sfera organicului e ipostaza aceleiași energii care se pietrifică în consistența materiei anorganice[22].

Lui Nichita Stănescu nu i-a fost greu să vadă în orice obiect "o formă de lumină oprită într-o structură". Ideea este transferată în vers încă din primele volume, mă refer la *Dreptul la timp*, unde un poem amplu cum este *Îndoirea luminii* "vede"

în lumină energia cosmică fertilizantă, oprită în structura obiectelor, în imagini, în idei, sentimente.

După ce a aflat că materia minerală și înfăptuirile spiritului religios și artistic sunt concretizări ritmice diferite ale aceleiași energii cosmice, Nichita Stănescu s-a gândit la "o atomică posibilă a cuvintelor". Și-a imaginat că unui enunț, unei structuri lingvistice, de pildă primul vers din *Oda...* lui Eminescu, îi corespunde "o moleculă dintr-o materie oarecare, o moleculă care să reproducă întocmai și în relief, prin structura ei, structura acestui vers"[23]. Tot așa, aflând, probabil de la Pârvan, că asemenea lui Amfion, "care cântă pietrelor de la zidurile Thebei și ele se așează intacte alcătuind cetatea, așa și spiritul învață materia cum să se grupeze ritmic și să alcătuiască o armonie, o simetrie în cosmos"[24], Nichita Stănescu a scris *Amfion, constructorul*, una din primele sale arte poetice.

Complicitatea cu Pârvan e dintre cele mai evidente, ea a fost astfel definită de un studiu al Anei-Maria Tupan: "Fenomenul artistic nu constă, după Vasile Pârvan, în transcenderea faptului natural, ci în *intensificarea* lui - teorie preluată de ceea ce am putea numi estetica lui Nichita Stănescu"[25].

Aceasta își asumă, asimilează *pre-judecăți* celebre, ce țin deopotrivă de natura poeziei și de relația poezie-natură (cosmos). Hegel, Einstein, Georg Cantor, Norbert Weiner, Pârvan, Stephane Lupasco[26] sunt surse livrești ce oferă acea imagine a cosmosului pe care poetul vrea să-l "atotcunoască".

Am stăruit asupra relației cu Pârvan pentru că mi se pare a fi cea mai profitabilă, după aceea cu Hegel. Lucru într-un fel recunoscut de faptul că i-a fost dedicată și lui Pârvan o elegie, *Elegia a doua, getica*. Hegel și Pârvan nu au decis scrierea (mai bine zis, dictarea) *Elegiilor*, dar e posibil să fi decis *Logica ideilor vagi* din *Respirări*.

Propun o paralelă. Filozoful german împarte cele cinci simțuri în trei clase. Văzul și auzul alcătuiesc prima clasă, ce conține "simțul universal abstract", fiind expresia totalității "împărțite în două momente abstracte". Mirosul și gustul formează a doua clasă, clasă a diferenței, ce "înfățișează sfera procesului, a separației și descompunerii corporalității

concrete". A treia clasă cuprinde un singur simț - cel tactil - fiindcă tactilul este simțul totalității concrete[27]. Oare "simțul universal abstract", care le include pe toate nu va fi sugerat poetului nostru imaginea acelui simț-sinteză considerat a fi poezia?

Pârvan, pe care l-am menționat mai înainte, vorbește despre acea "energie universală unică" din care fac parte și ființa, și spiritul, care "după modalitățile vibrării ei" poate deveni "sunet, căldură, lumină ori spirit"[28]. Iată cum vede lucrurile Nichita Stănescu, după ce l-a citit și pe Pârvan: "De la 300.000 km/sec. dacă degenerăm sau degradăm viteza luminii [...] receptăm prin ochi spectrul [...]. Într-o oarecare viteză mult scăzută [...] receptăm mirosurile; scăzând în continuare viteza luminii [...] receptăm gustul. Scăzând în continuare viteza [...], avem senzația sonoră [...] și în fine [...] antilumina absolută: pipăitul".

Ceea ce spune Nichita Stănescu despre poezie în afara poeziei este rezultatul convergenței creație-lectură. Așa cum poezia există în text, dar și în afara lui, tot astfel despre poezie se poate vorbi din perspectiva experienței auctoriale, dar și din perspectiva altora. Lectura este ea însăși o experiență, care o întregește pe cealaltă. Pentru Nichita Stănescu, "poezia din alții" înseamnă și ceea ce spun alții despre poezie, despre cunoaștere, despre realitatea logosului și realitatea cosmosului, realități pe care le încorporează poezia. Cred că lectura i-a stimulat mult creația, cred că este, în bună măsură, o parte a creației.

Autorul *Epicii Magna* a fost un risipitor de cuvinte, dar și un devorator al lor. Cuvintele altora l-au fascinat și tocmai prin aceasta i-au stimulat rostirea. Există mult livresc în opera sa, livresc integrat însă într-o mentalitate construită în primul rând prin intuiții proprii fundamentale. Vorbește mult despre poezie - acesta este impulsul, determinarea lăuntrică - privind-o din afară, cu ochii săi sau cu ochii altora, lucru înlesnit și de faptul că poezia nu e doar un domeniu de investigație, ci și un mod de a fi, un criteriu al vieții, implicit imaginea și procesul ca atare al zămislirii.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Facerea poeziei

Să revenim însă la realitatea textuală a poeziei. Afirmația din finalul capitolului anterior îl apropie din nou pe Nichita Stănescu de Paul Valéry, pentru care "facerea este operă"[1] întrucât opera spiritului "nu există decât în act"[2]. Se subînțelege o distincție, aceea dintre *poezie*, ca realitate metatextuală și *opera poetică* văzută ca artă (ca tehnică) de *a face*, de *a pune în ființă,* prin intermediul cuvintelor. Nichita Stănescu vede textul poetic din aceeași perspectivă, fapt sesizat, de altfel, de majoritatea comentatorilor. Punctele lor de vedere cumulate sunt un argument suficient.

Ion Pop apreciază că autorul *Necuvintelor* scrie "o poezie a poeziei" ce impune cititorului "spectacolul discursului însuși"[3]. Eugen Negrici distinge două etape în creația lui Nichita Stănescu, una în care a trăit cu fervoare "abstracțiunile pentru a le da sensuri noi" și o alta în care s-a arătat dispus "să parafrazeze fără oprire, fără stabilitate, chiar fără direcție [...], acomodându-și scriitura flecărelii", etapă "în care a căpătat prioritate cuvântătorul, care vrea să se știe ocupat să cugete, să discute, să fie neîntrerupt în emisie"[4]. M. Nițescu vede în poezia lui Nichita Stănescu "un ritual al comunicării care nu comunică nimic"[5]. Într-o contestație cu accente violente uneori, Ion Caraion se confesează: "Sentimentul meu [...] este acela că de câțiva ani el [Nichita Stănecu - n.m.] a uitat robinetul deschis. Exemplele de inflație verbală abundă. Incontinență de vorbire; emisie neîntreruptă de produse mentale, nediscernate și uneori nediscernabile"[6]. Gh. Grigurcu susține că Nichita

Stănescu "nu posedă îndestulător simțul literar al cuvântului, care presupune proprietate, economie expresivă, finisare"[7]. Marin Mincu "replică": "Mai relevant decât textul finit al operei este însuși *procesul*, [s.a.], imperfect în sine, al felului în care opera se naște și se construiește"[8]. Despre un lirism "*in statu nascendi* căutându-se pe sine în forme incerte" vorbește I. Sârbu[9]. Despre o operă ce se află "permanent in statu nascendi", care "a erupt necontenit", vorbește și Alex. Ștefănescu[10]. La Nichita Stănescu totul "e discurs și prelegere", totul e "logomanie (logomahie)", spune Doina Uricariu[11]. În poezia lui Nichita Stănescu, subliniază Ștefania Mincu, cuvântul, care se refuză a fi semn, își dezvăluie "principiile actului de a se face"[12]. Mesajul estetic al poeziei lui Nichita Stănescu este "al însuși procesului de creație", a sesizat, încă din 1970, Nicolae Manolescu[13]. Poezia lui Nichita Stănescu, spune Al. George, oferă "imaginea experimentării lucide a poeziei"[14].

Am trecut în revistă doar câteva din opiniile critice care sunt consecința percepерii acestei poezii ca act, ca experiență în plină desfășurare, ca spectacol al propriei sale zămisliri. E vorba de o realitate lingvistică *în devenire* și nu de una finită și definită. Cum lesne se poate observa, aceste opinii critice se completează, se nuanțează, se susțin reciproc. Similitudinile se păstrează chiar și atunci când judecățile de valoare se contrazic, se păstrează, uneori, chiar la nivelul formulărilor. "Nedesprinderea de experiment" de care vorbește Ion Caraion se regăsește în "imaginea experimentării lucide" distinsă de Al. George. Numitorul comun, numele unic prin care toți comentatorii menționați (și nu numai ei) definesc poezia lui Nichita Stănescu nu este altul (transcris ca atare sau subînțeles) decât *facere*. "Emisia neîntreruptă" detectată de Ion Caraion, risipa expresivă și nefinisarea la care se referă Gheorghe Grigurcu înseamnă *facere*. "Spectacolul discursului" urmărit de Ion Pop, "parafrazarea fără oprire" și "flecăreala" auzite de Eugen Negrici sunt consecințele *facerii*. Lirismul *in statu nascendi* afirmat de I. Sârbu și confirmat de Alex. Ștefănescu, procesul nașterii văzut de Marin Mincu înseamnă *facere*.

Poezia confundată de M. Nițescu cu "ritualul comunicării" și logomania diagnosticată de Doina Uricariu înseamnă *facere*. Semnalând existența unui text care își dezvăluie "principiile actului de a se face", respectiv, a unei poezii care "se face pe sine ca obiect", Ștefania Mincu și Nicolae Manolescu spun lucrului pe nume.

Critica a impus deci un numitor comun, un clișeu greu de contestat câtă vreme e susținut și de judecățile de valoare divergente. Într-un fel, monotonia aceasta interpretativă este surprinzătoare. Cel pe care unii îl numesc poet ermetic vine să contrazică afirmația chiar prin ceea ce impune evidența și este receptat ca stare la unison. Din acest punct de vedere, al lui *poiein*, lirica lui Nichita Stănescu este întru totul transparentă.

În 1982, la Struga, când i s-a decernat Marele Premiu al Festivalului internațional de poezie, în alocuțiunea rostită în calitate de laureat, Nichita Stănescu spune la un moment dat: "Măreția omului stă în ceea ce are în două feluri cuvântul: într-o tânjire spre frumos și o tânjire spre adevăr", cuvântul însuși, "ca ființă vie este produsul cel mai sublim al omului". Avem aici (și nu numai aici) motivația textului poetic văzut ca *proces*, nicidecum ca finalitate atinsă, ca obiect. Spre frumos tânjește poetul, spre adevăr tânjește tot poetul care vrea să știe totul. Poezia nu e produs, nu e frumoasă, ci e producere, e tânjire spre frumos și adevăr. Poezia, am văzut, construiește "o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există". E vorba, bineînțeles, de acel mare cuvânt, de acea utopie verbală care spune tot depre ceea ce există, care naște, precum verbul inițial, tot ceea ce va exista. Poetul forțează apropierea de marele sens, forțează rostirea "mai-marelui" peste cuvinte, cum este el numit în *Axios, Axios*!, care "gustă vorbirea și "se hrănește cu sunetul cuvintelor", și o face folosindu-se de "micile cuvinte", pe care le transformă în vehicole. Creația poetică, pentru că la ea am ajuns, e un proces de semantizare neîncheiat, care implică, vom vedea, și un proces invers, de desemantizare.

Poezia este acel câmp generator în care o secvență sonoră sau echivalentul ei grafic tind să individualizeze un obiect, o stare, o acțiune, o lume. Poezia văzută din perspectiva

cuvântului nu poate fi decât cuvânt în devenire, semn, purtător de sens, în devenire. Realitatea numită poezie cumulează realitatea facerii și virtualitatea sensului. *A face* are o finalitate clară: *a ști*. Pentru a nu cădea în sofistică, să lăsăm poetul să vorbească. În *A inventa o floare*, publicată în *Laus Ptolemaei*, el postulează: "...nu există înțeles, ci numai/ Înțelegere", asérțiune care atestă deopotrivă absența sensului ca sistem și existența sensului ca proces. Actualitate (naștere) și virtualitate (sens) sunt coordonatele poeziei...lingvistice.

Poetul, am putea spune, urmând demonstrația "savanto-poetică" a lui Nichita Stănescu, încearcă să reconstituie o *semantică universală*, o semantică a tuturor limbilor. În asemenea condiții un text poetic e un fragment din marele text al poeziei căruia i se reconstituie procesul de formare, devenirea, este ceea ce s-a numit *genotext*, un proces încheiat în mod accidental - într-un anumit stadiu al imperfecțiunii. Nici de această dată Nichita Stănescu nu se poate desprinde de Paul Valéry, care vede în textul poetic doar un fragment, un poem nefiind niciodată terminat, întotdeauna "un accident îl încheie"[15]. Se confirmă și faptul că prin el însuși limbajul poetic relevă "un tip de funcționare semiotică [...] și nu un obiect (împlinit) în sine"[16].

Așa cum orice cuvânt pierde ceva dintr-un obiect, dintr-o calitate sau dintr-o acțiune, indicând doar existența acestora și raportarea lor la o anumită categorie (de obiecte, de calități sau de acțiuni), tot așa poezia nu face decât să semnaleze existența "mai - marelui", a Marelui Tot, pe care dorește să-l desprindă din haos, să-l integreze într-o ordine, deci să-i releve semnificația.

"Țipătul este strămoșul cuvintelor", spune Nichita Stănescu. Dar în vreme ce țipătul actualizează prin sine ceva, spaima sau durerea, uimirea sau bucuria, cuvântul ca atare, cuvântul "spaimă", de pildă, semnalează din afară existența spaimei. Poezia se vrea a fi "țipătul" care actualizează tot ceea ce începe să existe, dar și tot ceea ce încă nu există, care "prinde" realitatea lumilor simultane ce nu pot fi captate de

cuvânt din pricina temporalității acestuia, a intervalului existent între primul și ultimul sunet.

Poezia încearcă să depășească această infirmitate a cuvântului, tinde să reconstituie la alte dimensiuni țipătul de la început prin care omul a făcut să existe în afara sa prima spaimă sau prima uimire, țipăt în care lumea se răsfrânge intactă și întreagă. Până când acest lucru se va întâmpla, poetul trebuie să se resemneze să rostească cuvinte, adică să fărâmițeze strigătul în sunete succesive încorporate într-un proces generativ, care nu se poate depăși pe sine. Resemnarea aceasta înseamnă reasumarea condiției inițiale a logosului desprins din strigăt.

În același timp, mai există și o poezie care încearcă să depășească această condiție, care dorește să iasă din cuvânt, din text, pentru a curma facerea și a institui sensul, deci pentru a realiza comunicarea cu ceilalți. E vorba de poezia metalingvistică.

Am insistat asupra acestor chestiuni referitoare la relația poezie - cunoaștere așa cum o vede Nichita Stănescu, tocmai pentru a ne lămuri că nu e vorba de o "filozofie a cunoașterii" convertită în poezie, deci nu vorbește poetul-filozof (pe care, de altfel, autorul *Obiectelor cosmice* nici nu l-a agreat, din pricina identității sale hibride), ci numai poetul care pune în funcție mecanismul textual pentru a declanșa procesul nicicând finalizat al cunoașterii. Neputința de a ști dictează textul, acesta nu este în primul rând meditație asupra limitelor cunoașterii, ci o demonstrație a procesului dificil, deseori ratat, de apropiere de sens, de luare treptată în posesie a lumii, care conduce la *a ști*. Identitatea poetului, ceea ce este el, se conturează prin punerea în mișcare a cuvintelor menite să aducă în ființa sa lumea, el dorind s-o aducă toată. Așadar, triada *anthropos-logos-cosmos* se manifestă prin triada *a fi - a face - a ști*, omul *este*, cuvântul *face*, cosmosul se oferă *cunoașterii*.

În al doilea rând, se confirmă faptul că a cunoaște înseamnă a te întoarce la geneză, la *origo*, la acel stadiu în care deslușim cauzele care au făcut ca un lucru să existe, apoi scopul,

virtualitatea existenței sale, implicit ceea ce este el în întregul său. Bineînțeles, am revenit la Heidegger, mai important este dacă Nichita Stănescu, prin fiecare din textele sale, ne oferă, mai transparentă sau mai estompată, imaginea genezei lor. Acesta este și motivul pentru care nu a putut despărți nașterea de cunoaștere, așa cum nici limba nu le poate despărți. De altfel, o și spune cu încăpățânare că un cuvânt nu se poate separa de originea sa, de "vaginul imaginar" al lui *A*, de *alfa*. Limbajul verbal văzut în starea lui inițială de asociere a unei emisii sonore cu un referent este, cum spuneam, modelul poeziei. Reconstituirea acestei aventuri, a acestei odisei a limbajului, este metafora care dezvăluie prin transfer (ca orice metaforă) epopeea creației poetice, acea *epica magna*. Iar această *epica magna* este concentrată într-un text poetic intitulat *Contemplarea lumii din afara ei*, o sinteză a viziunii asupra lumii și asupra poeziei, întocmită ca un fel de morală a fabulei. Să-i urmărim secvențele cele mai importante.

Lumea limitată în care trăiește omul, limitată de neputința omului, este o lume devorată de timp:

Iată credința:
aici se creează timp într-una,
se produce timp,
se moare și se naște timp,
se mănâncă timp,
se vinde timp,
se depune timp,
se modifică timp,
se risipește timp,
se economisește timp.

De foarte departe
se poate confunda
acest punct albastru
cu timpul.

În această lume, există *Cântecul*:

El întrerupe cu sinea sa
orice altă mișcare.

El face să nu mai fie
ceea ce este
și să apară în ființă
ceea ce încă nu s-a născut.

Există cântecul pentru că "tot ceea ce există/ are nevoie din când în când să plângă":

Nimeni n-are nevoie de el,
dar fără el nu se poate.
[.....]
El știe plânsul altora
și lacrima care li se cuvine.

Grație lui se poate imagina lumea contemplată din afara ei, altfel spus din acea perspectivă care ar permite cunoașterea integrală. Omenirea, în întregul, în infinitatea, în esența sa este un izvor al timpului, este geneză și evoluție.

Văzută din afară,
lumea și locuitorii de pe punctul albastru
pot fi caracterizați prin aceea că sunt
și pot stârni ciudatul sentiment
că au tendința de a fi

Pierderea cosmică investită în ei
este lumina de la diferite stele.
Ei produc, în schimb, pentru cosmos
timp.

Ne aflăm în fața unei lumi în *devenire*, totodată a unui organism în care, am văzut, *biosul* și *logosul* sunt complementare, organism diferențiat în "nervul terestru", "fonetica terestră", "sintaxa terestră", căruia îi corespunde în

plan metafizic un organism divin, alcătuit din "nervul divin", din "cântec", din "cântăreț", la urmă fiind "sensul". Sensul este ceea ce se prefigurează prin contemplarea lumii din afara ei. Prin transformarea, neîncheiată, a cuvântului în semn, poezia realizează doar contemplarea, nu și sensul. Un poem masiv cum este *Force de frappe*, apărut postum, vede în contemplarea prin semn "o formă sublimă/ a tuturor simțurilor".

După cum se vede, nu e nici pe departe vorba de o "logică a ideilor vagi", ci de o demonstrație în care rigoarea conceptuală este contracarată de inventivitatea risipită în argumentare. Comentând ceea ce face Nichita Stănescu în poezie, nu putem decât să ne dezicem de esența ei, întrucât îi atribuim un sens. Textul se vrea a fi doar sens în devenire. În mod fatal însă, poetul transformă textul din proces în obiect, numai astfel textul poate exista și poate fi transmis prin intermediul cuvântului tipărit. Această concesie ne obligă să căutăm în cuvânt un sens. Contactul cel mai profitabil ar fi receptarea acestui text pe măsură ce el este rostit.

În paranteză fie spus, nu e o ipoteză, ci un lucru care mi-a fost dezvăluit de o experiență personală. În mai 1977, când Nichita Stănescu, împreună cu Nicolae Manolescu, l-a însoțit pe Nicolae Breban la Iași, cu ocazia lansării romanului *Bunavestire*, am avut șansa să-l aud recitând *Săgetarea cerbului stertin și harponarea peștelui Vidros*. Ulterior, după ce am citit poemul în *Epica Magna*, am înțeles că actul rostirii a spus infinit mai mult decât ceea ce a devenit obiectul său. La Nichita Stănescu spontaneitatea a fost o consecință a tensiunii creației, a unei extraordinare disponibilități de *a face*, și nu invers. Cu aceeași ocazie i-am luat un interviu și, între altele, l-am întrebat ce înseamnă pentru el Casa Pogor. La care mi-a răspuns cu o promptitudine uluitoare: "Casa Pogor este locul în care *Miorița* a devenit *Oda (în metru antic)*". Nu mă miră faptul că Nichita Stănescu își dicta poeziile. Dictându-le, el oferea percepției ceea ce era mai important în ele, facerea, și totodată bucuria de a face[17].

"Dezgrăirea"

Poezia fiind mediul germninativ al sensului, în care însă nu se realizează decât o *apropiere* de sens, atunci *arta poetică* poate fi luată în accepțiunea inițială a termenilor, aceea de *tehnică*, de *tehnologie* (ansamblul proceselor, al operațiilor) de producere a sensurilor. Această tehnologie cunoaște, după cum vom vedea, o dezvoltare impresionantă la Nichita Stănescu, acționând asupra tuturor nivelurilor limbii, fonetică, lexic, morfologie și sintaxă, domenii care se interferează în acțiunea de producere a sensului. Cum bine se știe, această acțiune se bazează pe funcționarea acelui principiu al *opoziției*, pe contestarea "normei", a modelului prin care s-a legiferat un sens, contestare ce prefigurează legiferarea altui sens.

De pildă, Nichita Stănescu refuză *incipit*-ul stereotip al poeziei populare, "Frunză verde, foaie lată", să zicem. Îl refuză, întrucât vede în el un mecanism care nu mai produce sens, și îi opune "Frunză verde de albastru", opoziție care schițează un sens nou. Am ales acest exemplu pentru că el evidențiază, pornindu-se de la un stereotip instalat în spațiul poeziei, necesitatea operației de recondiționare a limbajului, recondiționare menită să-l refacă productiv, să scoată cuvântul de sub tutela drastică a unui înțeles, pentru a-i reda disponibilitatea, libertatea, "sălbăticia", energia instituirii altuia. Noul înțeles presupune deformarea, de fapt destructurarea unei realități lingvistice existente.

E vorba de o modificare ce se integrează în categoria *devierilor*, văzute de mulți teoreticieni drept indicii ale

poeticului. Întrucât devierea înseamnă "*non-gramaticalitate*" adică "abatere de la regulă prin nerespectarea limbajului - standard"[1], "întrebuințare improprie sau specifică a limbajului"[2], ea reface starea pregramaticală a cuvântului, reconstituie starea haotică, incipientă a limbii. Reprezintă totodată opoziția față de transformarea limbii în sistem închis, față de însăși standardizarea sensului. E vorba de opoziția dintre limbajul poetic, limbaj care *produce* sens, și limbajul comun, care *imobilizează* un sens într-o structură lingvistică standardizată prin uz și normă.

Bineînțeles, devierea trebuie văzută ca *principiu* al poeticității, al producției de sensuri, și nu ca formă de manifestare a acestui principiu; devierea e *diferență specifică* în practica propriu-zisă a creației, ea nu trebuie confundată cu *definiția* poeziei. Nu tot ce este deviere, abatere de la limbajul standard este poezie, țin să sublinieze teoreticienii acestui concept.

Cum bine știm, poezia este spațiul în care o realitate lingvistică (fonem, morfem, cuvânt, sintagmă, dar și flexiune, raport sintactic) pierde mai mult sau mai puțin din semnificația (sensul activ) impusă de normă și de practica vorbirii, încercând să construiască, să aproximeze o altă semnificație. Operația e dificilă și ezitantă pentru că presupune distrugerea unui model, impus de uz, a unei norme și, pornindu-se de la un model, de la o normă zero, se încearcă instituirea unei alte norme, în care un anume sens, nou și irepetabil, să poată fi integrat, precum este turnat metalul în forma de nisip. (Acest sens înseamnă o realitate nouă, care nu a fost încă descoperită și atestată printr-un antecedent verbal. Nu e vorba deci numai de efortul de a dobândi un sens, ci și de distrugerea sensului existent; e vorba de o dublă operație: de desemantizare și de resemantizare.

În asemenea condiții, cuvântul utilizat de poet are funcție de ustensil, de instrument, el a fost deposedat de un sens (bineînțeles nu în întregime, păstrează rudimente ale textului vechi) totodată s-a modificat și sistemul de relații interverbale consacrate, care este textul. Numai deposedat de un sens și

eliberat de constrângerile combinării, cuvântul se poate apropia de un alt sens și dispune de libertatea de a înnoi mereu structura textuală și prin aceasta de a crea disponibilități de sens noi. Textul poetic e un poligon de încercare a sensului.

Nichita Stănescu nu a făcut din aceasta o teză pe care a ilustrat-o prin poezie. E vorba de o învățătură (de "învățătura cuiva către fiul său", am putea spune copiindu-i un titlu, el însuși parafrază) pe care a desprins-o din exercițiul creației. Nonconformismul său lingvistic (confundat de unii cu forma cea mai severă de conformism care este ermetismul) vine din recunoașterea opoziției (a contestației) ca mecanism generator al limbii, motiv pentru care recurge la exploatarea lui intensivă, dincolo de un anume "spațiu de manevră" acceptabil. Din acest motiv, perturbă, "strică" limba la toate nivelurile, operație care, poate, îl și desfată, dar care, înainte de toate, îl informează că este poet, că *face* ceva care nu va fi terminat decât atunci când ființa vorbitoare va înceta să mai existe. Există un sfârșit, dar nu și o împlinire. E vorba de o producție care nu se încheie, nu se depășește pe sine, ci numai configurează o realitate semantică, sensul fiind o sumă de posibilități. În aceasta constă și bogăția lui în raport cu cel strict, din limbajul verbal nonpoetic.

*

Pentru că am vorbit atât de mult despre cuvânt, despre "punerea în ființă" a textului, despre apropierea de sens, se impune să urmărim procesul în interiorul spațiul lingvistic, la toate nivelurile, fonetică, lexic, gramatică. Bineînțeles, complexitatea procesului nu decide parametrii axiologici ai textului, dar confirmă coerența unei viziuni artistice.

Textul poetic e un text care se conformează unor convenții suplimentare, sacrificându-le uneori pe celelalte, impuse de regulile limbii. În plan *fonetic*, cele mai multe perturbări sunt determinate de integrarea în tiparul discursului versificat; ele sunt izocronia (ritmul) și izofonia (rima), artificii lingvistice

care prefigurează prin ele însele un sens. Când acceptă ritmul și rima, deci când este tentat de sensul lor, Nichita Stănescu e foarte riguros în a le respecta, rigoare care-l face să altereze forma cuvintelor.

În condițiile în care cuvântul nu intră într-un anumit ritm se produc modificări cantitative. Numărul silabelor se micșorează: "Bate-ți cu cureaua calul peste bot/ îi spumegă-n *zăba* amurgul"; sau crește: "Mi se părea că deslușesc, prin *crenge*,/ zvelți vânători, în arcuiții lei".

Alteori, nu ritmul determină modificări cantitative, ci acea lege a minimului efort, care impune (mai ales în variantele populare) economia verbală: "Și nimeni nu aruncă-n *cellalt* talger nimic./ Eu stau jos și fantoma sus,/ și hohotesc și râd și zic/ tot timpul numai cuvinte". (Am citat o strofă întreagă pentru a-i evidenția aritmia.)

De cele mai multe ori, licențele fonetice sunt condiționate de izofonie, de simetria sonoră care este rima: "Și lasă tu perdelele de arbori/ s-ascundă după ele-n urmă, mult,/ memoria mișcării, asasină,/ din care talpa-abia s-a *smult*".

Alteori, abaterea nici măcar nu realizează o simetrie perfectă, fiind acceptat compromisul asonanței: "Dar când toamna dă în iarnă,/ inimile ți se *darmă*". Nu e vorba, bineînțeles, de o invenție, ci tot de o variantă populară. Sunt situații în care alterarea structurii fonetice afectează semantica, intensifică sensul. De pildă, *zbaturi* pare a fi ceva care se zbate mai mult decât *zbateri*, noua variantă fiind o invenție: "Pe fluviul de verbe suspendat/ poetul e un om cu *zbaturi*,/ cum zbate-n frânghie un împărat,/ mai dând la prinți și prințișoare sfaturi,/ când taie - gâtul Mariei de Stuart". (Acest text oferă și un exemplu ce ține de funcția punctuației. Cratima din ultimul vers, care separă "taie" de "gâtul", nu este impusă de norma de punctuație, ci este un fel de icon ce reproduce sabia care taie gâtul... Desigur, această modalitate ingenioasă de a nega regula putem spune că ține de joc, dar nu putea ignora faptul că intensifică semnificația).

Nu iau în discuție acum alterările fonetice cauzate de deformările flexionare. As mai menționa doar că, uneori,

Nichita Stănescu transformă abaterea de la normă într-un recital al "infracțiunii". Realizează chiar substituiri de limbaj. De pildă, vorbește despre motanii în călduri, împrumutând "coloana sonoră" a miorlăitului, suprapunând vocea omenească: "Nu se poate strânge în primăvară/ sângele întors înapoi/ *miaurlă* pe acoperișul albastru/ al ochiului, albăstrii cotoi/ Mairlelo, mairlela/ *Miaurlelu uhuhei/ serk hârâhâru AOLEUIUI* / tu, numai tu, numai tu, tu și tu ...". În aceste două ultime exemple se poate vorbi de o structură fonetică motivată, care, bineînțeles, reconstituie acel stadiu primar în care cuvântul (onomatopee) încorporează, copie, nu indică, o realitate (sonoră), nu i se substituie pe baza unei convenții.

*

La nivelul *lexicului* devierile sunt, bineînțeles, mult mai spectaculoase, aceasta pentru simplul motiv că ne aflăm în domeniul lingvistic cel mai dependent de sens. Aceste devieri sunt și cele mai productive, și cele mai diversificate, mergând de la redundanță la adaptări, de la invenții formale la creații lexicale propriu-zise.

Să începem cu pleonasmul: "*Oasele de os* cele albe/ pe oasele de zăpadă cele argintii"; "Voi, lupilor, clopote la Putna de piatră/ de *veche vechime*". De la intensificarea sensului operată de pleonasm, la creația lexicală se face saltul din cantitativ în calitativ. Sunt două tipuri de creație lexicală, una prin deformare a unei vocabule, alta prin formare, prin instituirea unei vocabule.

O sursă productivă pentru creația lexicală prin deformare este, bineînțeles, derivarea. Cantitatea materialului ilustrativ e enormă. Reproduc doar câteva esantioane.

Derivarea progresivă, prin sufixare, are ca limite variantele existente, dar rar folosite, și forme noi, insolite, pornindu-se de la un termen de bază care s-a dovedit a fi până acum mai mult sau mai puțin refractar la derivare: "Bineînțeles că eu sunt robul vostru,/ ah, voi copile, voi fete, voi femei,/ ah, voi,

pletoaselor, și voi, *genoaselor*,/ ah, voi, pulpoaselor, și voi, țâțoaselor". Aici derivarea se produce prin contaminare.

Ceea ce am putea numi sufixarea abuzivă la care recurge Nichita Stănescu afectează în primul rând subtantivele și adjectivele, transformând, așa cum se întâmplă și în limba standard, substantivul în adjectiv, adjectivul în substantiv, dar și substantivul în verb sau verbul în adjectiv (deci derivarea prin sufix antrenează și conversiunea, schimbarea clasei morfologice): "El a mai precizat că limba *poezească* / este amenințată de o aparență mult prea curentă"; "rolul principal și *verzos*; capul [...] din ce în ce mai *ceros* și mai *stelos*"; "lungi ațe/ ale luminilor *fiordine*"; "coadă de cometă (...) luminoasă și *forfecătoare*"; "o *aurițură* / trebuie că avea în irișI"; "iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar *ierbi*". Nu lipsește nici dubla conversiune, de pildă în *Operele imperfecte* se produce "oificarea caprelor".

Extinde utilizarea sufixului *-ime* cu valoare de sufix colectiv: "Când singur stau [...]/ mai decurgând o *stelărime*"; "mi s-a făcut foame de pământ/ și de a stelelor *puzderime*". Atașează acest sufix colectiv și la un substantiv defectiv de plural: "la ce te uiți cu ochiul ăla roșu/ plin de *sângerime*". Sau îl folosește ca marcă a reverenței: "urechea mi-e prea surdă/ pentru *îngerimea* sa!".

Derivarea prin prefix urmează trei coordonate semantice. Prima este *destructurarea* unei realități: "*Dezîmblânzirea*" (titlu), "Seară, alb al ochiului/ [...] privind cu *destomnații* arbori"; "Tatăl meu tocmai și-a luat cămașa de pe sine/ [...] Tatăl meu se *despielițează*"; "Tatăl meu s-a *dezdurerat* murind. S-a dezdurerat de mama mea,/ și s-a *dezdurerat* de mine".

A doua coordonată este *instaurarea* unei realități: "caută să *îndelungești* măcar stafia/ vreunei stări de spirit coherente"; "*mă înzeiam, mă înzeiam*,/ nu mai muream, nu mai muream"; "Regina stătea gravidă (...)/ *înnăscând* un pui de domn".

A treia coordonată, cea mai eficientă, care determină modificările semantice cele mai profunde, urmărește negarea unei realități sau actualizarea a ceea ce este absență. Substantive, infinitive convertite în substantive, apoi adjective,

adverbe, "primesc botezul" negației. Titlul *Necuvintele* deschide o listă relevantă prin dimensiunile ei (pe care o prezint selectiv): "tăcerea-mi urcă-n creieri,/ *nedragostea* tatălui meu de tine, mamă"; "Invizibilul organ,/ cel fără nume fiind/ *neauzul, nevăzul,/ nemirosul, negustul, nepipăitul*"; "O neputință de a spune doi,/ o *neadunare* cu nimeni,/ o *neadunare* cu nimicul"; "Voi care sunteți deasupra mea,/ ca o memorie a *neîntâmplării*"; "scurta, recea și *nefriguroasa* lumină"; "...rămâne tot *neud*/ de la Nord până la Sud".

Derivarea prin prefixul negativ conduce la crearea unui vid semantic și totodată a unui sens negativ. Prefixul *ne-* marchează opoziția și, în același timp, absența văzută ca sens activ. Într-adevăr, numai limbajul poate produce un conținut inexistent[3]. *Ne-* înseamnă deci *altceva*, apoi *ceea ce nu există încă*, dar și *inexistentul*. În paranteză fie spus, acesta din urmă e la fel de productiv ca și celelalte două, lucru pe care îl atestă Nichita Stănescu însuși când spune că există "o putere absorbantă a absențelor", ca "spațiul gol din interiorul unei amfore", care cere rapida ei umplere. De fapt, este evidențiat mecanismul de producere a tensiunii lirice.

Putem spune deci că procedeul derivării prin intermediul prefixului *ne-* nu este expresia contestației facile, un fel de joc "de-a fi, a nu fi", "de-a v-ați ascunselea", un simplu artificiu lingvistic, doar un mecanism (rudimentar) de a contrazice un înțeles; el pune în operă o perspectivă pretențioasă, acea concepție, moștenită de la antici, potrivit căreia lumea este tot ceea ce există și tot ceea ce nu există. "Făcând nefăcutul" (cum spune o postumă), întemeind, cuvântul este cel mai eficient mijloc (mediu) de a transforma inexistentul în existent, absența în prezență[4]. E un demers în care deslușim tristețea cunoașterii incomplete, dar și orgoliul creației, al spiritului vizionar. Acea realitate care stă sub semnul lui *ne-* este *necunoscutul* și *nenăscutul* peste care tronează spiritul celui care percepe simultan orizontul albastru și "*nealbastru*", marea și "*nemarea*", peștele și "*nepeștele*", piatra și "*nepiatra*", care face să nască și care se confundă cu ceea ce este încă *ne-*. Acesta ar putea fi "regele păsărilor" al cărui chip îl deslușim într-un

recital al negațiilor, care nu sunt invenții (fac parte din "dulcele stil clasic"), dar care justifică și stimulează invențiile:

El este surd, este șchiop,
este nemâncat, este nebăut.
Este nedus, este nenăscut.
Este nebun, este neînțelept,
este nefericit,
este neapărat, este nenăscut.
Este netrebnic, este neghiob,
este nefericit, este nedemn,
este nevăzut, este neauzit,
este negustat, este nepipăit,
este nenăscut.
Este nemaipomenit, este neînchipuit,
este nevisat, este neadormit.
Este necugetat, este nevolnic,
este nenăscut.

Ne- este opoziția la tot ceea ce a încremenit, s-a mumificat într-un sens. *Ne-* curăță limba de "cadavre verbale", reconferindu-i fertilitatea, disponibilitatea de a genera sensuri.

Un procedeu care desemantizează mai subtil și care evidențiază ca mai brutal procesul de resemantizare este compunerea.

Sunt cazuri în care noua formă este anticipată de prezența modelului: "Știu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape - / după-amiaza, *după-orizontul, dincolo-de-marea*".

Alteori, modelul e subînțeles; de la un nespus *multiubit* se ajunge la "steaua Canopus/ cea *mult-galbenă*". Sau de la, de pildă, *binevoitor*, se ajunge la "Tu copacule, [...]/ mirosul tău mi-l arăți/ și mă întrebi *binemirositorule*".

Este refăcut procedeul asocierii prin cratimă, specific formării cuvintelor compuse: "Fie/ spartă *coasta-colivie*,/ inima să iasă-afară". Se apelează la calchierea structurilor perifrastice, îndeosebi a locuțiunilor: "Drumul și calul și eu/ *de-a-ncălare* pe el/ suntem un punct".

O deviere lexicală mai inocentă, mai mult sugestivă și mai puțin inventivă este folosirea formelor și construcțiilor arhaice; de fapt, e vorba de "infracțiunea" folosirii unui cuvânt atestat de nomenclatorul limbii, dar care are termenul de folosință expirat.

Regresiunea în timp poate avea justificări extralingvistice, reconstituirea unei realități vechi, o epocă, un personaj, o creație artistică, cum se întâmplă, de pildă, în *Învățăturile cuiva către fiul său*: "Vei vedea și tu, atunci când vei iubi, cine îți va fi *soața*", "Dar cel mai bine ar fi să poți să fii *mosafirul*/ Zeului". Sau: "Și toate acestea se întâmpla/ pre când roata numai o spiță avea". Bineînțeles, nu e vorba de invenții, ci de preluări.

De cele mai multe ori însă asistăm la o regresiune în timpul cuvântului, spre acele forme primare (încă nestânjenite de norme) care se asociau nu unei categorii de referenți sau unui concept, ci unui *anumit* referent, preluând chiar și ceva din forma, din materialitatea acestuia. Pentru, de pildă, o *talpă lată* am putea spune că pluralul *tălpi* falsifică forma prin îngustare, în vreme ce *talpe*, nu. Tot așa, pentru o *mână durdulie*, pluralul *mâini* sugerează o mână mai "slabă" decât *mânuri*: "Beți din cupa mea de piele/ [...] Doamnă, numai vinuri albe/ căci vă stau covor sub *talpe*/ și la *mânuri* stau inel".

Reconstituirea vârstelor primare ale cuvântului face ca regresiunea pe scara timpului să sfârșească prin căderea în etimon: "Orbul de mine, marea o presimte/ orbul de mine/ se apropie de mare/ *Talazul! Talazul! Thalasul! Thalassa*!".

Pe lângă forme lexicale arhaice, apar construcții arhaice, cum este aceea care omite marca negației într-un enunț negativ: "M-a încercat un sentiment/ ca o apăsare/ când *niciodată avusesem* greutate".

De asemenea, e folosită forma veche, cu valoare modală, a perfectului compus, pentru a accentua sensul de împlinire, de desăvârșire a unei acțiuni: "O, lasă-mă să iubesc cu trupul meu/ *pe care mi l-am fost cioplit* din pietre".

Construcția "cronicărească" a perfectului compus cu auxiliarul la plural intensifică sensul verbului: "Cămașa asta a vorbirii/ *mi-au asudat, s-au murdărit*": "mai aud și-un sunet sus/ care *nu au fost adus*".

Aceste construcții perifrastice.atestă interdependența dintre sensul lexical și cel gramatical, legătură pe care, vom vedea, Nichita Stănescu o exploatează intensiv și extensiv.

Între variantele lexicale care actualizează forme tradiționale se înscriu și cele contaminate de formulări specifice limbii populare, folclorului propriu-zis, sau provenite din textul religios: "Cine *poa*' să creadă că și cerul plânge,/ cine din cei ce au lăuntru sânge,/ cine *poa*' să creadă că și piatra latră?/ Cine *poa*' să creadă că și raza se curbează mai plângând/ cine *poa*' să creadă că amiaza/ nu mi-a fost cu soare ci cu gând"; "Pe sub uși icoanele curgeau, doamne,/ *aleluia, doamne, aleluia*/ Învinsesem și plecasem,/ pe o piatră *șezum* și *plânsem*".

Revenind la arhaismul propriu-zis, trebuie menționat faptul că el nu este o pată de culoare, un efect stilistic, ci o variantă mai rentabilă din punct de vedere semantic; spune mai mult decât forma nouă. În afară de aceasta, prin revitalizarea arhaismelor poetul se apropie de stadiile primare ale limbii, de vârsta ei naivă și deosebit de prolifică, vârsta când cuvântul depunea un efort uriaș pentru captarea sensului și pentru stabilizarea formei sale. Acesta e și motivul pentru care, în *Cartea de recitire*, Nichita Stănescu a reconstituit cu voluptate, în vers, textele cronicarilor. Aceste "parodii originale" atestă bucuria cuvântului de a nu mai fi sub autoritatea stearpă a preceptelor gramaticale (și nu numai), de a nu mai fi interpret, ci creator de limbă. Citind aceste texte, înțelegem că Nichita Stănescu e mai aproape de *Istoria ieroglifică* (de începuturile literaturii române) decât de *Cuvinte potrivite*. Apropierea nu schimbă gândul său despre poezie:

Cuvântul slobozit mai iute decât
fierul împănat se duce
și piatra
în fundul mării aruncată

precum vreodată tot a mai ieși
tot se nădăjduiește,
iară cuvântul grăit,
precum va fi cu putință a se dezgrăi,
toată nădejdea lipsește.

Tot Nichita Stănescu a lămurit lucrurile, cu un singur cuvânt. Înainte de *a grăi* limba, poetul trebuie s-o *dezgrăiască*. Am putea numi devierile *dezgrăiri*, iar facerea poeziei *dezgrăire*, un proces neîntrerupt de contestare a oricărui model lingvistic, implicit o primă atestare a unor virtualități, a unor înțelesuri noi ce se vor naște din aceste perturbări, din acest haos. Ca și în cazul negației, distrugerea unui anumit tip de grai înseamnă instituirea absenței productive, ce absoarbe, precum golul din amforă, o realitate virtuală consistentă.

Ca și arhaismul, neologismul strident, chiar barbarismul compensează deficitul de sens al formei uzuale. De pildă pentru că *a urî* nu atestă, într-un anumit context, o ură suficient de mare, se face apel la lexicul franțuzesc: "Corn țeapăn de melc/ nemaiavând/ un sine în care să se retragă/ aiurând,/ orice atingere de orice,/ *abhorând*". Din același motiv, al inconsistenței sensului, se spune: "Piramida e urletul de *dezesperare*/ al sferei". Se întâmplă ca barbarismul să facă pereche cu forma uzuală, tocmai pentru a marca intensificarea sensului prin contrast: "*Ferice* de arbori căci ei sunt ai lor înșiși/ [...] *Infelice* de noi/ care ai nimănuia nu suntem", fie prin adaos: "bolovan mirositor/ *aur or*".

Într-o altă împrejurare, e recunoscută folosirea barbarismului "din glumă", nu gratuit, ci pentru că se referă la o glumă: "vorbeam, glumeam spuneam palabre/ sperând că nu o să mă vezi" .

Mai curioasă este situația în care Nichita Stănescu actualizează ceea ce a fost barbarism într-o perioadă mai veche a limbii, pe vremea exceselor latiniste, de pildă; astfel, un cuvânt apare deopotrivă ca barbarism și ca arhaism: "Să zboare ea cu gândul meu rămas/ și înrădăcinat de-a pururi/ cum dă

ogiva încă glas/ cetăților în *mururi*/ cum dă ogiva încă glas/ cetăților în *mururi*".

Apelul la un lexic special atestă nemulțumirea față de ceea ce este *lexicul* uzual, atestă deficitul său semantic. Sunt căutate resurse de sens în rezerve lexicale autohtone, supuse conservării sau într-un vocabular nou, de proveniență străină. Un cuvânt ieșit din uz și un altul care nu a intrat în uz pot oferi șansa unei alternative mai eficiente din punctul de vedere al apropierii de un anumit sens.

Schimbarea clasei morfologice prin conversiunea fără sufixare este și la Nichita Stănescu unul dintre cele mai productive procedee de formare a cuvintelor. Așadar, "dezgrăirea" nu vizează numai lexicul, ci și structura gramaticală. Deficitul major de sens afectează în mod deosebit substantivele, deci substantivarea e operația cea mai frecventă. Sursele sunt aproape toate celelalte părți de vorbire.

Adjectivul: "Pe ce *violet* trebuie să-l văduvesc de vânăt?"; "mai bine ar fi să fiu orb/ pe câmpul dintre București și Pitești/ și voi, primii să-mi fi tras/ brazdă pe pământul *cerescului* din *cerești*".

Pronumele. Nu întâmplător, cel mai disponibil se arată a fi pronumele de întărire: "Tot ce nu este *însumi* nu există./ Din infinitul de *însumi*/ și *însumi* și *însumi*/ eu sunt unul dintre acei *însumi*" [s.a.]; "«*Sinele*» încearcă din «*sine*» să iasă/ ochiul din ochi, și mereu/ *însuși* pe *însuși* se lasă". Pe lângă pronumele de întărire apar pronumele personal și cel nehotărât, acesta din urmă creând opoziția intimitate-alteritate: "... nu mă părăsiți,/ voi acel *altceva*, mereu și întruna,/ decât același *mine însumi*". "A venit la mine «DA»/ care tocmai învia/ și-a venit la mine «NU»/ de *însumi* vărsat în *tu*".

Numeralul: "poate că vă sunt uscate/ *paișpele* cel de carate"; "Nu există *patrul*/ și nici *cinciul*/ și nici *șasele*...".

Verbul: "Falstaff, ah, Falstaff/ [...] ființare măreață la mijloc cu *sunt*"; "Eroarea este îndepărtarea de *este*./ Eroarea este *estele* fără să fie el"; "Au zis de fluture că este/ o respirare,

-// de cartof, de porumb și de prună,/ strigăt de *nefiind*; "Când văd ceva ce nu e/ pe *coborând*, că suie".

Adverbul: "M-a apucat *apoia* pietrelor, *apoia* ierburilor./ M-a apucat *apoia* fructelor de toamnă, Mihai./ Himera trebuie să guste această *apoie* coaptă și năzuroasă"; "Ea se arată ca un îngheț/ mișcător al durerii./ *Un sus* spre *sus* încolăcit, / rupând în tăcere dantura serii"; "Mai mare mă aflu și nezburat,/ lipit de acel *încotro*"; "Fixitatea neființelor mereu o clatin/ într-un azi etern cu aură de vid"; "Dar eu sunt tu/ *alaltăieriul*/ cel de răsalaltăieri"; "și nesupt vă este sfârcul/ și mult prea puțin-prea *multul*"; "Ah, ce splendoare ar fi dacă ar fi să fie un câmp perfect fără orizont/ o platformă totală/ unde ar exista *sus*/ unde ar exista *jos*/ unde ar exista *înainte*/ unde ar exista *înapoi*/ unde ar exista *dreapta*/ unde ar exista *stânga*".

Interjecția: "iubito, tu, care-mi însângeri/ pe *vai*, pe *ah*, pe *au*"; "Locomotive vechi, terasamente, greieri străbăteau/ copilăria mea de *Ah* și *Au*".

Substantivarea adjectivelor provenite din participii presupune o dublă schimbare de clasă morfologică. O dată prin transformarea participiului în adjectiv, a doua oară prin transformarea adjectivului în substantiv, ceea ce determină și folosirea articolului: "Și cad în ea: *Văzutul, Auzitul*, [...], *Pipăitul*". Practic, prin această dublă conversiune sensul noului cuvânt e alcătuit din patru unități semantice, impuse de: verb, adjectiv, articol și substantiv, ca să nu mai vorbim de posibilitatea apariției și unui al cincilea sens, în condițiile în care substantivarea este asociată derivării prin prefix: "M-au uitat frunzele/ adumbrindu-mă/ până când *nevăzutul* /mi-a devenit *văzut*".

Prin schimbarea clasei morfologice se produc și *adjective*. Iată principalele surse ale adjectivării:

Substantivul: "Stau întins și lung și zic,/ Domnișoară, mai nimic/ pe sub soarele pitic/ aurit și *mozaic*"; "să pașteam aerul și norii/ și gheața asta *zarzăre*".

Adverbul: "Inima mea își alege culoarea cea fără umbră, cea nemișcătoare/ [...] si-asemeni *deplinului* soare,/ tot timpu-n el însusi"; "și se preface și se duce/ spre deltele mai *suse*".

Adverbul poate fi și el rezultat al schimbării clasei morfologice. Provine din *substantiv*: "Am plâns fără voie și *adolescent*"; "Mai lasă-mă un minut./ Mai lasă-mă o secundă./ Mai lasă-mă *o frunză, un fir* de nisip./ Mai lasă-mă *o briză, o undă*"; sau din *adjectiv*: "Ei cresc unul din altul, noroși, lenți, / și descresc sub ochii ficși ce-i înconjoară/ *sferic*,/ și indiferenți".

La un moment dat, "dezgrăirea" nu înseamnă doar schimbarea clasei morfologice, ci și atribuirea unei clase morfologice; astfel poate deveni substantiv până și o unitate suprasegmentală: "fâlf, printre rădăcinile minunate/ ale stejarului, ale plopului, ale gutuiului,/ ale prunului, arinului/ ale *nuștiucuiului,* ale *nuștiucinelui*".

Aceasta ar fi o *schiță* a unei vaste și mai diversificate operații de primenire a vocabularului prin procedee deloc originale. Originale sunt concretizările lor. Mecanismul este preluat din sistemul limbii, aceste concretizări noi nefăcând decât să ateste eficiența sistemului, disponibilitatea și capacitatea sa de a ieși din inerție, de a se regenera.

Există și tendința de a evita orice echivalare, raportarea la unul sau altul din procedeele atestate și, în consecință, se trece la *invenția lexicală* pură, independentă deci de derivare, de compunere, de schimbarea clasei morfologice, formă nouă care respectă doar structura morfo-sintactică a limbii.

Putem vorbi și de un stadiu intermediar, în care derivatul insolit și creația lexicală propriu-zisă coexistă: "Se prăbușise-n fum și fumegândă/ armata orelor bolândă/ de care în *spânzurărie* / secunda de pe urmă de la primărie/ de limba ceasului se atârnase/ de glasuri când mă *dezglăsase* / și când mă unse *felegunse* / cu miorițele din ce în ce mai tunse/ mai dezlânate de o lânărie/ pe când aveau nebun ciobanu-n *ciobănime* / [...] iar broaștele de baltă de *orecărime* / nu sug țânțari ci versurile cele de din mine". Un posibil "inventator" de cuvinte este Homer, al cărui limbaj nu s-a desprins de stadiul primitiv al interjecției: "Stătea Ulise cu ceară în urechi/ pe Nausicaa pe *ginghită* o uitase/ [...] Când brusc de cioară își

aduse-aminte/ pe care stând pe-o cracă o visase/ [...] iară Homer vedea și-și aducea aminte/ *Crau - crau, crau - crau, crau - crau, crau - crau*/ și *văleu* maică!".

Dar asemenea "compromisuri" nu-l tentează prea mult pe inventivul poet, el preferă creația verbală în exclusivitate, în care să nu recunoaștem alte cuvinte, ci doar sunete din afara limbii. Dar nici în această situație nu este întru totul original pentru că uneori, cum am văzut,reface vârsta onomatopeică a limbajului.

Reproduce strigătele unor extratereștri: "Las veniri de nave cerești, de corăbii/ strigând la vederea noastră: *UK*! *UK*!/ sau, *Vef*! *Vef*!/ ceea ce n-are nici un înțeles pentru noi/ care gândim cu gânduri și vorbim cu vorbe". Odată cu ieșirea păsării din ou, se aud sunete de coajă spartă: "*Rap*! *Crok*!". Reproducându-se bătaia ceasului, se distinge și o linie melodică: "*Ding-ding* lângă soarele aprig,/ *ding-dang* lângă soarele-ncet,/ *dang-dang* lângă soarele palid,/ *dong-dong* lângă cel violet". Se aude "nechezatul dogit" al calului: "*i-ha-hao*". Se aude și respirația omului când doarme: "*Lam-lem, lam-lem* al respirării pe când adorm".

Creația lexicală preia structura morfologică (mărcile flexionare), aceasta fiind și singurul sens preexistent, de pildă cum se întâmplă cu acel gerunziu *trimbulind*, cuvânt care"face carieră" în lirica lui Nichita Stănescu. E *substantiv*: "și ramura se compune cu ramura/ și trecerea timpului/ cu *trimbulinda* timpului". E *adjectiv*: "Noi nu vrem să fim geniali, / noi vrem să fim *trimbulinzi*". E *verb*: "și-auzi cum urlă lin gornetul/ lehuz în aer *trimbulind*". E *element predicativ suplimentar*: "După-aceea în alt vis/ leapădă tot ce-a ucis,/ într-un infinit dormind/ visător și *trimbulind*".

În alte creații lexicale, datorită afixelor sau articolelor, nu putem înțelege decât partea de vorbire și numărul, identificăm doar prezența substantivului sau a adjectivului: "Ce bolborosești acolo?/ - Nimic, nimic, i-am răspuns/ încercând să nu-i răspund,/ compuneam o *rubaiată*, și atât!/ Ce fel de *rubaiată*? m-a-ntrebat daimonul./ O rubaiată despre mersul iubitei mele"; "Cum nu se poate, cum nu se pot/ în același

timp, în același loc/ două lucruri.// Dar sufletul și trupul?/ Dar *helful* și *helvolful*?"; "În lumea simultană ea este *ahov*/ și-n cealaltă lume simultană este *sirip*/ și-n cealaltă lume este *ep*/ în cealaltă up". Acestea sunt culorile frunzei verzi "în lumile simultane". Apoi: "Săgetarea cerbului *stretin* și harponarea peștelui *Vidros*"; "Niciodată nu ești tu/ [...] înconjurat și-atunci și-acu,/ de *corcovul*, de carpenul".

Invenția lexicală se extinde la nivelul unor segmente mai ample. Pitorească este reconstituirea unei "vorbiri bruște" și sinistre a unui alt " pedagog de școală nouă":

Unde ești domnule supraveghetor
din clasa a opta?
Halerib, Khaa Halerib, Khiii...
Heoro, loro, oro
nu-nțeleg, **halerib, Khaa**
nu-nțeleg, **aero, loro, oro...**

Bineînțeles, aceste noutăți lingvistice, premiere absolute, tulbură lectura; insistența, numărul, cantitatea lor arată că nu e vorba de accidente verbale, consecință a unui teribilism inventiv, ci de o strategie a primenirii limbajului, ceea ce poate transforma lectura din mirare și amuzament în studiere atentă a noilor structuri. Specialistul n-a întârziat să abordeze sistematic problema. Bunăoară, Dumitru Micu întocmește o listă sintetică a creațiilor lingvistice, pe care le împarte în trei categorii: invenții, forme derivate, analogii[5].

*

Desigur, creația lexicală este procedeul cel mai eficient de conturare a unui sens nou. După cum se știe, fonetica și vocabularul sunt straturile cele mai labile ale limbii. Dar Nichita Stănescu se încumetă să meargă mai departe, spre gramatică, perturbând structuri mult mai rezistente, cele morfologice și sintactice.

La nivel morfologic, sunt atacate în primul rând categoriile gramaticale. În structurile nominale, genul și numărul sunt categoriile cele mai încărcate de sens, primul are în vedere o opoziție calitativă fundamentală (bărbat-femeie), celălalt una cantitativă fundamentală (unic-multiplu). E și motivul pentru care schimbarea genului și a numărului conduce la mari perturbări de sensuri.

Schimbarea genului afectează *substantivele comune*: "Astăzi îmi doresc o peșteră/ săpată în gură de *guștera*"; "galații mai erau galanți/ și sfertul lunii, semilună,/ și când ne alegeam/ *ecouă*"; "Animala mea *copacă*/ piatră-n frunză ca o *coacă*" [contextul trimite la *coc* - n.m.].

Poetul nu evită însă schimbarea genului nici la *substantivele proprii*: "tu-mi ești mamă, iar în zare/ *Făt frumoaso* din povești"; "Dintre femeile frumoase/ care aveau și piele, țâțe și oase/ precis ea era *Isus Hristoasă*/ a împletiturilor din mătasă./ Precis că *Pontia Pilata*/ pe care ea a feminizat-o/ [...], Hristos a fost muiere, eu o știu/ [...] *Isus Hristoasa* e femeia cea născută de un bărbat/ când Dumnezeu cu lumea s-a împreunat".

Schimbarea numărului e mai timidă și afectează, bineînțeles, substantivele defective. Devenind unic, multiplul se individualizează, atestând o realitate semantică inedită: "noi mergeam doar mână-n mână/ și brațul mi-l țineam sub *pleata*-ți; "dacă mi-e aur și mănânc *auri*/ [...] rămâne scuipat, până la urmă,/ ceva printre dinți"; "În cearcăne verzui te ocolesc departe/ vibrațiile iernii arcuite tandru,/ și le ivești, și le azvârli în *jururi*, sparte". În acest caz, pluralul a fost anticipat de transformarea adverbului în substantiv.

Gradele de comparație ca instrumente de intensificare a sensurilor nu puteau scăpa de ajustarea semantică. Folosirea lui *mult* pentru *foarte* nu surprinde, pentru că e vorba de o substituire acceptată de limbă : "nara mea de bot de câine/ *mult* lungă o adulmeca".

Surprinde atunci când *mult*, cu sensul de *foarte*, însoțește substantivul. Deci și substantivele pot avea grade de comparație: "Să nu-i lăsăm pe ei, pe *mult* copiii/ care din

trupul nostru s-au născut"; "am căzut din dimineață spre seară/ spre *foarte seară*"; "Și rămâneam roșii în sânge, în *foarte sânge*".

Și verbul, prin participiul său, are superlativ: "Leii străvezii ai mei/ brusc *s-au foarte lipit* între ei".

Asocierea morfemului care desemnează gradul de comparație cu un cuvânt căruia i s-a schimbat clasa morfologică se poate distinge și în cazul comparativului: "Ore plutesc pe lângă umărul tău,/ sfere-albastre, și-ntre ele e Saturn./ Și cum se duc, se micșorează/ *mai înserat* și *mai nocturn*".

Există și situații, frecvente, în care adjectivul are două grade de comparație, superlativ + superlativ: "Treci tu, cuvântule, dacă ai umbră/ și lasă pata ta de neînțeles/ pe sufletul meu de azi, de ieri, de alaltăieri;/ pe cel mai des, *pe cel mai foarte des*"; "Eram atât de rari, -/ [...] *atât de foarte rari*". Există și un "comparativ-superlativ" care însoțește adjectivul pronominal: "...un albastru cer/ se scurge din morminte/ și se preface și se duce/ spre deltele mai suse,/ mai smulse,/ *mai foarte* alte animale,/ *mai foarte* alte plante". Aici combinația gradelor de comparație accentuează diferențierea și nu sensul unui cuvânt anume. Se observă, de asemenea, transformarea în adjective a unor cuvinte ce refuză conversiunea, adverbul *sus*, substantivele *animale, plante*, precedate de adjectivul pronominal *alte*.

Nichita Stănescu extinde mult folosirea adjectivului demonstrativ, care desemnează simultan o calitate și o individualitate: "Minunatul joc de ape/ [...] izbucnind din scurtă țeava/ *cea* de fier"; "Dar cine alta se azvârle-n sus/ cu jetul *cel* de apă al fântânii?"; "Și trage-mi din secunda mea/ [...] Osoasa și *cea* fără de carne stea".

Același adjectiv demonstrativ se substituie articolului posesiv genitival: "O, lasă-mă să te iubesc cu trupul meu/ pe care mi l-am fost cioplit din pietre,/ ori din al treilea cântat mereu/ *cel* de cocoș pe care-l plânse Petre"; sau, și mai curios, precede pronumele: "Cât de zvelt, cât de timid este el,/ *cel* altceva".

Devieri majore și numeroase apar în sfera de acțiune a verbului. Datorită faptului că verbul cu valoare de predicat este unitatea minimală a propoziției, schimbările produse se răsfrâng și în sintaxă.

În plan strict morfologic, distingem situații neobișnuite la nivelul modalității. Crește numărul verbelor la gerunziu transformate în adjective: "*Răzândă* și *plângândă* cu lacrimi mari/ era sărată ca sarea"; "Mi-am lungit privirea lungă,/ foarte ruptă, *sângerândă*,/ foarte neagră, pururi blândă,/ *ocolindă* și *plângândă*"; "Ar mai fi ceva de dincolo de cuvinte/ că-mi apăreau și-mi apărea/ lucruri și lucrurile existenței/ *vorbinde/ spunânde,/ cuvântânde*".

Iată și un imperativ neobișnuit, care îl tolerează și pe cel obișnuit: "Du-te lume-n lumea ta/ *Duce-te* tu A în A". Exclamația cu sens imperativ *haide* e transformată în verb la conjunctiv: "Haideți vă rog și vă implor *să haidem*". Un imperativ neobișnuit forțează schimbarea diatezei: "Clintește-te și fă-te cub/ tu pasăre din cuib.// Și du-te, și *zboară-te*/ și lasă-ne în plânsete".

O altă abatere de la normă este deci însăși schimbarea diatezei. De cele mai multe ori, de această abatere profită diateza reflexivă, realizându-se o dependență mai strânsă între subiect și predicat, mai ales în cazul reflexivului cu nuanță impersonală: "Melancolia nu se petrece și nu se mișcă,/ melancolia *se stă*". Pentru a evidenția dependența amintită, pronumele reflexiv apare dublat (sau chiar "triplat") de alte pronume: "Ceea ce e unic *el însuși se doare pe sine*". Forma normală și cea deviată pot exista în paralel: "Îngerul încearcă *să respire/ să se respire*".

Mai rară este transformarea diatezei reflexive în diateză activă: "și-n graba lui, imaginile toate/ le-apropie-ntre-ele și le *zbate*".

Exemplul acesta ne apropie de relația verb-complement. Schimbarea în plan morfologic, a regimului verbal, are deci consecințe în planul sintaxei. Devierile ce vizează tranzitivitatea (respectiv intranzitivitatea), le putem numi morfosintactice. Lista verbelor intranzitive devenite tranzitive

e foarte lungă. Această schimbare determină extinderea câmpului semantic al verbului prin asocierea unui complement direct. Efectele acțiunii verbale asupra obiectului sporesc: "Tăiați-mă ca să sângerez./ *Sângerați-mă* ca să mor!"; "Ah, ți-aș pune roți la gene/ să-mi simt mama când *mă geme*"; "Tu nu înțelegi că sentimentul unei pietre/ o smulge, *o zboară* și-o atârnă/ și-*o plutește*?"; "Și ginere mi l-am făcut/ pe vulturul cel zburător/ și l-am căutat și *l-am tăcut*"; "Mai sunt pentru că el *mă este*".

Unele verbe intranzitive își mențin regimul, dar stabilesc o relație specială, inexistentă în uzul limbii, cu complementul în dativ (pe care o întâlnim și la Eminescu). Spune Nichita Stănescu: "m-ai lăsat fără de moarte/ înnoptând *amiezelor*"; "Lasă-te pe somnul meu, tu vis frumos,/ cade-*mi* tu în gura mea căscată/ roșie cireașă dintr-un chiparos".

Și verbele impersonale absolute devin tranzitive, concomitent cu transformarea lor în verbe personale: "Mă *viscolise* piatra cu greaua ei tăcere/ mă viscolise clipa aceea care piere". Mai mult chiar, pot căpăta și complement indirect: "...să nu lași alt eres/ să-ți dea o altă formă frunții,/ să-*ți ningă*, înțelesuri fără de-nțeles".

Verbele unipersonale și impersonale sunt transformate în verbe personale, intră deci în relație cu un subiect, cu o persoană gramaticală. Uneori, ni se înfățișează procesul de trecere de la impersonal la personal: "Și începe să *plouă cu aer*/ până când *plouă cu tot aerul*,/ torențial, până când *plouă tot cerul*". Într-o parafrază după Eminescu, prezența repetată a pronumelui personal și plasarea lui în poziție tare face ca "impersonalitatea" verbului să se transforme în intimitate, fiind stabilită o legătură foarte strânsă cu subiectul: "și dacă codrii negri bat în geam,/ și dacă-mi ești departe,/ *ningi tu, ningi tu, ningi tu...*".

Expresiile verbale impersonale sunt forme stabile în care însă se toarnă un material lingvistic nou. De cele mai multe ori, modelul e prezent: "Mi-a fost o rară frică/ *Mi-a fost un coșmar*"; "*Nu-mi mai este frumos*, - / a început să-mi fie urât"; "*Mi se face* somn de frumusețe/ și *moarte* de sublim". Ni se

oferă chiar recitaluri de variațiuni pe același... model: "dacă mi-e foame și mănânc ghindă/ dacă *mi-e aur* și mănânc auri,/ dacă *mi-e sticlă* și mănânc oglindă,/ dacă *mi-e pământ* și mănânc grâuri,/ dacă *mi-e vulturi* și mănânc pliscuri,/ dacă *mi-e apă* și mănânc râuri,/ dacă *mi-e munte* și mănânc piscuri,/ rămâne scuipat până la urmă,/ ceva printre dinți, sau printre priviri".

Un regim semantic deosebit au părțile neflexibile de vorbire, nu e vorba de adverbe și interjecții, ci de conectori, de prepoziții și conjuncții. Cum e și firesc, efectul major este resimțit în plan sintactic. Utilizarea acestor elemente de legătură în situații diferite de cele din uzul limbii pune în discuție nu semantica unui cuvânt, ci a unei propoziții sau fraze.

De un statut privilegiat (prin numărul mare de construcții noi) se bucură prepoziția *de* în construcția substantiv (provenit din adjectiv) + de + atribut pronominal sau, mai rar, atribut substantival. Tiparele există în limbă: *frumosul de el, frumoasa de soră-sa,* construcții în care s-au inversat termenii relației determinant-determinat. Adjectivul s-a substantivat parțial și a devenit element regent, pronumele sau substantivul s-au transformat parțial în atribute. E o operație care mută accentul semantic pe calitate, intensificând-o. Între "frumoasa de soră-sa" și "soră-sa cea frumoasă" e o diferență importantă de sens, datorată conotației admirative. Substantivarea a transformat calitatea din accesoriu în obiect, ființa, atestată gramatical prin substantiv, devenind accesoriu al calității.

Respectând modelul, Nichita Stănescu spune: "se făcu zigurat,/ în cinstea *trufașei de Clio*"; "Câinii vii mâncau câinele mort/ Cum măsoară cerul negru *o căzătoare de stea*"; "când ninge pe *albastra de Mediterană*/ și nici de frig nu pot să mor". Am putea spune că, dacă ar ninge pe *Mediterana albastră*, Mediterana ar fi mai puțin albastră.

Și mai ciudată apare aceeași construcție în care însă elementul regent, adjectivul substantivat, este la superlativ, deci practic redevine adjectiv: "spuneți-le greșeala morții

noastre,/ de *foarte viguroasa de greșeală* a lor". Și acest cumul forțat de sensuri demonstrează că norma apare deficitară semantic, deficitul putând fi parțial compensat numai prin sfidarea normei.

Într-o altă construcție atributivă, *de* servește la formarea genitivului analitic: "Ne mai vopsim încă fețele cu roșu/ de drag *de Pean*"; "Tragică durere, dor de nedescris/ de un drag *de* stâncă plânsu-mi-s".

În exemplele anterioare, frapează abundența prepozițiilor *de*, discursul devine redundant și din această pricină pare ezitant, fapt ce sugerează (cu premeditare, după părerea mea) efortul de *a face*. O confirmare în acest sens o avem și în asocierea lui *de* cu alte prepoziții cărora le complică sensul: "Întronând singura a mea existență,- / pe care merg cu două picioare/ drag *de* soldat al patriei/ lăsat în frigul *de dintre* două războaie"; "ea *în de* sine/ a venit acolo cu altul". Cu siguranță, Eminescu "l-a îndemnat" pe Nichita Stănescu să vorbească de "lacrima neplânsă *de din* valea mea".

Un alt conector cu o utilizare ce forțează norma sau pur și simplu o sfidează este conjuncția *și*. Sensul de bază, sporul de cantitate sau de calitate, face ca prezența ei să atenueze sau să anuleze un deficit subînțeles. Utilizarea conjuncției *și* este însă impusă în primul rând de necesitatea asocierii nediscriminatorii.

De obicei, sunt legate prin *și* cuvinte aflate la distanță mare pe axa sensului, legătură care nu face decât să micșoreze distanța fără să anuleze distincția, sau să amestece sensurile între ele: "Se dezghețase cubul cel de gheață/ redevenind întins și lung *și* lac"; "Dragi, lungi și creștinești de cimitire/ în care inima mea o îngroparăm, împărată". La un moment dat, și asociază la un sens un veritabil contrasens: "Norii erau pleoape zdrențuite/ dezvelind mereu acel albastru iris/ *și* portocaliu".

Sunt legate și cuvinte aflate la distanță pe axa gramaticii, participii și gerunzii, adverbe și pronume, adjective și substantive: "Își lăsase atât de repede ochii în jos,/ ca pe două satâre ascuțite *și* sclipind"; "sexul suav pe care-l are zborul/ pe care-l are ora/ zburată pe deasupra *și* amândurora"; "vreau un

cuvânt, doar un cuvânt cu sens/ în vremea vieții mele scursă/ *și* de eres"; "culoare fi-vom *și* albastră".

Și mai interesantă este utilizarea lui *și* ca legătură nu numai între cuvinte foarte diferite din punct de vedere semantic sau gramatical, ci și despărțite în spațiul enunțului: "ochiu-mi înțeleptul/ fix te privește *și* mirat"; "Altfel, la trup voinic și ager,/ cu gene rari la ochi *și* arse,/ era ceva de tot arhaic".

Așa cum am spus, utilizarea anormală a elementului de relație afectează în primul rând sintaxa, asocierile și disocierile afectează sensurile pe care le configurează relația determinant-determinat. De pildă, în "ora/ zburată pe deasupra și amândurora", între elementul regent, *ora*, și atribut, *amândurora,* a fost intercalată o altă construcție atributivă, ceea ce conferă atributului *amândurora* o anume independență semantică. Situația se regăsește și în enunțuri fără elemente de relație: "și nu știam cine privea pe cine privea,/ prin *durerea* transparentă/ de sticlă, de geam, *a mea*". Aici se estompează relația de posesie, evidențiindu-se posesorul, acel *eu* transformat în pronume posesiv.

M-am referit doar la câteva destructurări sintactice, dintre cele mai brutale; domeniul este vast și necesită o abordare aprofundată independentă. De altfel, tot ce am prezentat ca deviere e o "colecție" de eșantioane departe de a fi completă. Până nu vom avea tipărită integrala poeziilor lui Nichita Stănescu, orice fel de investigație a structurilor limbajului poetic riscă să omită situații și exemple relevante.

Abundența licențelor conturează un limbaj în limbaj, limba poeziei s-a transformat în "limba poezească", pe care o percepem mai ales atunci când aceste abateri sunt cumulate, când se succed într-o reacție în lanț: "Mai mult eu, - / decât singurătatea.../ în ființă, a frigului/ și a căldurii/ *a de os a digului/ și a murmurei// a murmurelui/* a sufletului, - / *a este-iului/* lui"; "Mă *desfulgea* un gând de pe răceala/ gândirii mele *către tine/* când *destronasem vegeala/* din *castelime/* [...] și apoi mă nărui/ cum fumul năruiește coșul/ cum *cucurigul* pe cocoșul/ *cel mai de tablă*".

Cazurile de "dezgrăire", de încălcare a normei și creațiile lexicale propriu-zise își sporesc numărul pe măsură ce avansăm în lectura poeziei lui Nichita Stănescu, de la debut la textele târzii. Bunăoară, în ciclurile de inedite publicate de Gheorghe Tomozei în *Album memorial*, abaterile de la "drumul mare" al limbii aproape nu mai sunt percepute ca atare, ele impunând un stil, deci un limbaj individual ce se delimitează de cel comun. În anumite momente, operația devine un scop în sine, Nichita Stănescu se alintă în "limba poezească", atitudine similară cu aceea a copilului care, ingenuu și ingenios, inventează o realitate verbală în care își proiectează inocența. Citez din același *Album memorial*:

Oh, zbang-zdrang îmi este coardă
coasta, de ghitară
Unghii izbucnite, ho, dezmiardă
pieptul dedicat să moară

Nani-nani, taure
buți-buți, lapți, hu
aureho, aure
dormite-ai și dormi acu.

"Ereziile" lingvistice ale lui Nichita Stănescu sunt consecințele unei locvacități de nestăpânit, ea însăși efectul acelui impuls de a lua lumea în stăpânire prin cuvinte, al acelei nevoi de afirmare a identității umane, a ceea ce diferențiază omul de tot ce este altceva: vorbirea. Deci a trăi înseamnă a vorbi. Bineînțeles, s-a văzut că Nichita Stănescu a făcut din existență "o neasemuită vorbire"(Eugen Simion)[7], gura lui "sângerând continuu de nașterea cuvântului" (Marin Mincu)[8], că "a fost toată viața numai și numai poezie"[9], "un cântec nesfârșit"[10].

Autorul *Necuvintelor* nu se mulțumește să compenseze prin poezie resurse epuizabile, ci reconstituie acel stadiu al acumulării, al formării lor, acea vârstă a copilăriei cuvântului, a exploziei ființei umane în lume, a erupției eului creator. Să ne

amintim de *O viziune a sentimentelor*, de îndemnul îndrăgostitului trăind vârsta de aur a dragostei și identificând rostirea cu dragostea: "Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte". Mai târziu, în *Scrisori către prieteni*, unul dintre ciclurile de versuri publicate postum, deslușim ceva din acel îndemn atunci când este evocată "vârsta de aur" a poeziei, care este copilăria limbii:

Să ne copilărim, să inventăm cuvinte
să ne strigăm: ahab, ihub!
inimă tu fără de minte
să fugi din sferă și să intri-n cub

O, trage-n sus linia frântă
ohalarib liralarub
să-i punem deci la greaua trântă
sfera lovită-n poli de cub

Să ne copilărim, să inventăm minute
tic-tac și tâcârâcatuca-tac
asmute-ți inima din piept, cornute
pe olarioara în lac

Să fim deci pururi altceva
însă lipiți ca sufletul de trup
Ahoriho, ahoriha
silabe noi din noi irup

Este unul din momentele în care Nichita Stănescu transformă *facerea poeziei*, geneza textului, dintr-o acțiune tensionată, din efort uriaș, într-un joc nevinovat și dezinvolt, mai bine zis într-o joacă de copii. Nu e un gest teribilist, ci, cum spuneam, o încercare de recuperare a unei vârste; totodată, e o atestare a unei indiscutabile vigori a limbii, a capacității sale de a se primeni. Poezia lui Nichita parcă vrea să dovedească și că limba română este cu adevărat o limbă vie, și nu una înțepenită în "cosciugul" fastuos al normelor, este o

B.C.U. „M. Eminescu" Iași

limbă care se simte foarte bine în poezie, tocmai pentru că mai are forța generativă a cântecului: "a putea să auzi limba vie [...] este o bucurie nemaipomenită. Parcă ai auzi un cântec. E frumoasă limba română și neobișnuit de frumoasă și neobișnuit de veșnic nouă și proaspătă. Am observat că limbajul cult se învechește cu o viteză uluitoare, pe când limbajul din poeziile populare are o perenitate mult sporită"[11].

Prin "agramaticalitatea" poeziei sale, Nichita Stănescu nu realizează deci o recondiționare, o restaurare a limbajului, ci înlesnește revenirea lui la stadiul inițial, al instaurării, stadiu pe care, cum spuneam, într-un fel sau altul, îl reconstituie orice text poetic. Această poezie nu-și propune să împlinească nimic, pentru că știe că nu o poate face, universul ei fiind ouĭ și nu sfera. De aceea neîmplinirea, ca eșec artistic, nu pare a-l tulbura pe Nichita Stănescu. În acest univers, în spațiul textului, totul stă sub semnul imperfecțiunii. "Dezgrăirea", contestarea normei înseamnă imperfecțiune, facerea înseamnă imperfecțiune. Cele două acțiuni nu se pot delimita, prin "dezgrăire" se face auzit un nou "grai".

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

Regula jocului

. Asupra jocului voi stărui, pe de o parte dată fiind regula lui specială în cazul de față; pe de altă parte, datorită interesului și insistenței manifestate de critici față de așa-numita postură de *poeta ludens* a lui Nichita Stănescu[1]. Important e să delimităm ludicul de gratuitate și să-l plasăm în necesitate. Putem lega jocul de "reforma lingvistică" propusă de poet, acesta acționând "în sensul unor tendințe latente ale limbii"[2]. Reconstituind acea fază în care cuvântul nu a devenit încă prizonierul propriului său înțeles, iar limba nu e încă un sistem, o structură rigidă care limitează libertatea de acțiune a cuvântului, poezia recuperează starea *a-normală* starea *firească* a limbii, pentru că una e *firea*, alta e *norma*. Este firească pentru că vorbirea, devenită ceea ce ni se pare a fi manifestare spontană, este un comportament impus de legi și precepte, este deci o manifestare artificială (atenuată de modul subiectiv de aplicare a legilor și preceptelor). Când spunem "în mod natural" ceea ce spunem nu vorbește natura, firescul, ci automatismul verbal.

Cum spuneam, Nichita Stănescu asociază jocul tocmai acelui stadiu inițial, copilăriei limbii. E o întoarcere la inocență, la naivitate și "ignoranță" (e vorba de ignorarea normelor), care asigură o libertate deplină. E însă o libertate care nu are nimic de a face cu gratuitatea. Când spune "Noi nu vrem să fim geniali, noi vrem să fim trimbulinzi", el inventează, aproximează un termen pentru un sens foarte precis, e vorba de antonimul lui *genial*. "Noi vrem să fim

trimbulinzi" înseamnă "noi nu suntem înțepeniți în măreția și sacralitatea geniului". Prin structura sa fonetică, prin sufixul gerunzial, "trimbulinzi" este el însuși un joc în plină desfășurare, e un fel de onomatopee care captează sunetul neauzit al stării de "negenialitate". Așadar, actul ludic nu are în el nimic gratuit, noul sens, proiectat, decide totul, inclusiv structura fonetică și morfologică.

Trecând în revistă, în capitolul anterior, licențele fonetice, morfologice și sintactice, am încercat să evidențiez nu inventivitatea imaginativă a autorului, ci finalitatea invenției, care nu e alta decât nevoia de a aproxima un sens nou, pe care formele sonore și gramaticale consacrate nu-l "văd", nu-l pot "vedea". Inventivitatea lingvistică a lui Nichita Stănescu nu vine în primul rând din dorința de a șoca, de a dovedi o imaginație verbală ieșită din comun, expresie a libertății creatoare absolute. O astfel de libertate ar fi făcut ca totul să cadă în acrobație și anarhie, într-un "delir" supravegheat al limbajului, deci într-o boală a limbajului, boală care nu este alta decât manierismul, acel sofism lingvistic (și nu numai) care nu aproximează, ci sacrifică sensul în beneficiul performanței, sensul fiind performanța însăși, care se transformă în model, impunînd astfel repetiția, copierea. Pe de altă parte, faptul că autorul *Epicii Magna* a făcut din existență "o neasemuită vorbire"[3] nu trebuie confundat cu delirul verbal. E un manierist în măsura în care i se pare agreabil să se imite pe sine, atunci, de pildă, când repetă unele procedee de deconstrucție sau de reconstrucție a limbii. Bunăoară, "vultur" apare de mai multe ori deformat în "vulture" (vocala adăugată vrea parcă să mărească dimensiunile referentului, sau să-l apropie prin forma vocativului), dar modificarea vizează în cazul de față un singur cuvânt, e o creație, nu o normă.

Nu cred că putem vorbi la Nichita Stănescu de un ludic de factură barocă, cum s-a apreciat[4]. Fie că ne-am referi, în mod restrictiv, la unele aspecte ale esteticii barocului, cum ar fi jocul aparențelor, fie că i-am extinde aria de manifestare, confundându-l cu tot ceea ce înseamnă proliferarea formelor, poezia lui Nichita Stănescu, acea poezie care se face pe sine,

oferă doar analogii nesemnificative, ele însele aparente. Motivul e simplu: prin joc, instabilitate, expansiune formală, Nichita Stănescu ţinteşte originea, vârsta dintâi a limbajului, în timp ce în cazul barocului e vorba de vârsta decadenţei, a ultimului stadiu de consistenţă şi de coexistenţă a formelor, înainte de autodistrugerea lor, de prăbuşirea în amorf. Într-un caz jocul, instabilitatea, proliferarea instituie forma, transformă increatul în creat, latenţa în manifestare, amorful în formă, în al doilea caz jocul, instabilitatea, proliferarea sunt factori potenţial destructivi ai formelor. Şi Nichita Stănescu distruge forme (norme), dar o face pentru a lua totul de la început, nu spectacolul distrugerii îl fascinează, ci acela al reconstrucţiei neîncheiate.

Am putea vorbi de un baroc extrapoetic la Nichita Stănescu, de configuraţia realităţii exterioare poeziei, de configuraţia realului, văzut mereu ca o reţea infinită de repere instabile. Acea "lume simultană" văzută, tot simultan, din interiorul şi din afara ei, e o lume a *metamorfozelor*, a fragmentelor care caută întregul, a contrariilor tensionate ce râvnesc armonia, a incipientului care vrea să devină o realitate finită, a risipei care aspiră la austeritatea esenţei. Într-adevăr, putem vorbi de un "lanţ al mutaţiilor", de "o fervoare transformistă"[5], de o dinamică a formelor, ale cărei legi sunt greu de deslusit, metamorfoza fiind însăşi legea care face ca lumea să existe.

În asemenea condiţii, putem vorbi şi de o poezie *a metamorfozelor* (poezia face din metamorfoze *un obiect*), care "exprimă inconstanţa, pluralitatea eului şi universului"[6], care se conturează încă din *11 elegii*[7]. Poezia ca atare, textul poetic propriu-zis, nu este un joc al formelor încheiate, ci actul, neîncheiat, de punere în formă. Într-adevăr, metamorfozele sunt ale poeziei, pentru că sunt ale lumii, inclusiv ale existenţei în lumea vesnic schimbătoare. "Frumoase animale are acest pământ,/ de toate felurile şi în toate anotimpurile.// Ca să nu mă distrug din spaimă/ în fiecare secundă/ am fost lăsat să fiu/ oricine, altcineva", ni se spune în *Epica Magna*, într-un poem intitulat chiar *Metamorfozele*. Văzută ca schimbare de sine, metamorfoza apare ca tentativă de adaptare la instabilitatea realului.

Bineînțeles, aceste schimbări de formă din afară au intensificat travaliul de instituire a formelor în spațiul poetic, dar nu trebuie să confundăm creația și proliferarea cu metamorfoza. La nivelul limbajului jocul însuși e un stimulent în operația de captare a sensurilor, în tentativa de instituire a lor. Jocul trebuie net delimitat de inerția metamorfozelor, tipică barocului, el este, într-adevăr, "*o strategie a instaurării semnului*, o multiplicitate de tentative ale aproximării în expresie a unei realități virtuale"[8].

E clar că în poezia lui Nichita Stănescu jocul nu trebuie confundat cu exercițiul steril, de virtuozitate. Excepțiile confirmă regula, ele sunt provocate de improvizații, de manifestări spontane, cele mai multe. Chiar și jocul gratuit, cât și când este, e mai mult o parodie a limbajului, deci un alt mod de a contesta un model, nicidecum un exercițiu de virtuozitate.

Înșelătorul aspect baroc al imaginilor[9] vine din această dublă instabilitate care caracterizează deopotrivă ceea ce este latent (nenăscut) și manifest. Într-adevăr, putem deslusi la Nichita Stănescu o lume a formelor în mișcare, a identității lor instabile "într-un univers al metamorfozelor", aspecte specifice lumii baroce. Dar barocul nu se mărginește numai la aceste aspecte, sau, mai bine zis "le pune sub tutela obligatorie a artificiului și deghizării", cum a remarcat Rousset[10]; tutelă pe care Nichita Stănescu o refuză categoric. Am putea spune că în poezia sa există un baroc simulat, un baroc-capcană, un veritabil fals estetic. Că dinamismul este caracteristic oricărei opere baroce e un lucru indiscutabil, dar acest dinamism nu e numai al barocului, ci și al manifestărilor avangardiste, de pildă. De altfel, nu o dată creația lui Nichita Stănescu a fost atașată, manifestărilor de acest gen. Și mai interesant e că poezia sa a fost atașată unor orientări literare incompatibile, de la tradiția folclorică[11] până la lettrism, poezia concretă și postmodernism[12].

Cel care a lămurit lucrurile, în ceea ce privește ludicul, a fost, bineînțeles, Nichita Stănescu. A spus scurt și cuprinzător: "Starea ludică a poeziei este starea ei impură". Putem vedea aici o negare a facilului, a gestului gratuit, a jocului în sine,

mai important însă mi se pare a fi un sens mai discret al cuvântului "impur", conotație care neagă și ea ceea ce este facil și gratuit. Starea impură se referă la geneză, la naștere. Afirmația referitoare la impuritatea ludicului e susținută astfel în *Respirări*:

Nașterea este consecință, o finalitate naturală sau a naturii. Ea nu are nimic virginal în ea.
Geneza unui pește dintr-un ou de pește este măreață, puternică, vorace, dureroasă, cutremurătoare; - dar n-are nimic pur în ea.
Ca orice act de creație, nașterea este posesiune.
Posesiunea este pătată de sânge.

E limpede că jocul însuși este văzut în primul rând ca manifestare originară, de aici și impuritatea lui. Inacceptabilă este tocmai impuritatea ticluită a jocului, acel joc văzut ca exercițiu de virtuozitate, ca inerție. Regula jocului nu este convenție, ci principiu genetic.

Toate ne duc, de fapt, la exegeza devenită clasică privind originea artei. Născută în sfera jocului, poezia "rămâne mereu la ea acasă în această sferă", motiv pentru care "poesis este o funcție ludică", după cum spune Huizinga. Sunt afirmații la care Nichita Stănescu subscrie. El actualizează, nu sacralizează jocul, actualizează jocul ca demers inițial și inițiator. Ceea ce-l fascinează nu este spectacolul, inventivitatea, ci ingenuitatea, refacerea prin joc a unui stadiu primar. Acelasi Huizinga spune: "Ca să înțelegi poezia trebuie să te învesmânți în sufletul copilului"[13]. Lui Nichita Stănescu i s-ar potrivi o parafrază: "ca să faci poezie trebuie să te învesmânți în sufletul copilului".

Ingenuitatea ludică nu trebuie confundată cu spontaneitatea rebelă, cu indisciplina emfatică a dicteului automat. Nichita Stănescu apreciază că poezia se structurează pe baza unor principii. Procesul facerii poeziei este supravegheat, deci și controlat de aceste principii. Poezia, spune el, propune "un alt tip de concret într-un alt tip de mișcare", ceea ce determină "o

schimbare a punctului de fugă"[14], a dinamicii procesului. Această dinamică nu e uniformă, variațiile propriu-zise fac din textul poetic o realitate pulsatorie, realitate ce poate fi asociată însăși genezei, acelui impuls, acelei mișcări ce tinde să transforme o realitate în alta.

"Punctul de fugă", și "poezia pulsatorie" sunt concepte lansate de "vorbărețul" Nichita Stănescu în mult prelungitul dialog din *Antimetafizică*, sunt concepte care vor să introducă o ordine în explorarea genezei textului, să contureze liniile de forță ale actului creației, fiind tocmai expresia dinamicii sale. Staticul este refuzat de artă chiar și în stadiul contemplării, cu atât mai mult în cazul producerii. Prin înșirarea literelor, cuvântul se mișcă în spațiu, așa-numitul punct de fugă, "arhitectură care fluctuează și care se mișcă, care se dilată și care se răsfrânge" devine "o casă pentru înțelesul poeziei"[15], deci o rupere de ritm prin care curgerea, dinamica textului transferă concretul din exterior în sens. Poezia pulsatorie ar fi imaginea textuală a acestei dinamici, dar e văzută și ca transfer al emoției, ea "nu mai descrie o stare de spirit, ci o revelație și o retrăiește o dată cu cititorul, discursul poetic contopindu-se cu întețirea sau cu alinarea centrilor, nucleelor de tensiune a revelației". Această perspectivă face ca textul poetic să fie văzut, în primul rând și în ce are el mai semnificativ, ca *proces*: "Începi, dacă starea de spirit e aluvionară, aluvionar, dacă se întețește, după necesitate, treci în cadrul aceleiași poezii de la versul alb la versul liber, finalul poate fi stins și melodios, sau, dimpotrivă, abrupt și ritmic". Procesul nu este scăpat de sub control, ceea ce nu înseamnă că este dirijat. Poetul nu face decât să exerseze asemenea instrumentistului, prin exercițiu încercând să se apropie cât mai mult de sens, fiindu-i stimulată virtuozitatea creatoare, de altfel singurul tip de virtuozitate admis: "...nenumăratele exerciții, foarte similare cu acelea ale pianistului pe claviatură, mi-au dat satisfacția ca, în momente de inspirație, să iau precis acordul pe claviatura semantică, fără să mă uit la clape". Erorile, rateurile fac parte și ele din regula strictă a acestui joc al improvizației, pentru că stângăcia "nu

este niciodată stângăcie când apare ca nevoință de expresie ce nu-și mai găsește locul într-o formă prestabilită"[16].

Stângăcia, imperfecțiunea fac deci parte din regula jocului, ele atestă tocmai realitatea procesului, a unei acțiuni nefinalizate, a unei virtualități continue și tocmai prin aceasta productivă. Exercițiul, jocul sunt ele însele reguli ale creației, starea impură care este jocul e un stadiu inevitabil al inițierii într-un nou sistem de reguli, într-o nouă vorbire pe care vrea s-o creeze fiecare text poetic. Așa se face că limba lui Nichita Stănescu este, cum a spus Adam Puslojič, "o limbă română im/posibilă"[17], e un joc lingvistic împrumutat de poet de la sistemul limbii române.

Jocul aparține acelei realități *in statu nascendi* care este poezia însăși. Jocul, așa cum apare el, face ca durerea nașterii să se transforme în bucuria pe care poezia o trezește în ceilalți. Astfel, poetul e acela "care transformă coșmarul său de om chinuit în vis de copil care are bucuria jocului", spune Nichita Stănescu.

Ludicul la Nichita Stănescu nu ține deci de alinierea la o orientare estetică anume, barocul, manierismul sau suprarealismul, de pildă. De altfel, cel care a tânjit la un moment dat după "dulcele stil clasic", pe care l-a simulat, bineînțeles, s-a arătat sceptic față de organizarea literaturii, a artelor în funcție de așa-numitele curente, școli, orientări estetice. Realitatea artei i se pare indivizibilă. Refuză categoric "-ismele" pentru că nu confundă arta cu tehnica, de pildă, care este o succesiune de inovații: "Dacă clasificarea în clasic și romantic astăzi încă îmi pare suportabilă, celelalte subclasificări îmi apar derizorii prin puțina lor rezistență la timp, prin modificarea iute a unui ism în altul. Din fiecare curent puteai să culegi câte o sculă nouă, perfecționată pentru tehnologia poemului. Dar ceea ce este etern uman [...] nu-și poate modifica decât datele istorice, nu și cele totale. Poezia, trebuie s-o spunem răspicat, istoria poeziei nu poate fi tratată ca istoria automobilului [...]. Problema modernității e o problemă de istorie, iar nu una de estetică"[18].

Antichitatea l-a fascinat pentru că a văzut în ea o vârstă apropiată de începuturi, a "tânjirii către firesc", a acelei aspirații inițiale spre echilibru și perfecțiune, firescul, natura fiind modelul echilibrului și al perfecțiunii. Dintr-o însemnare publicată postum se poate deduce că Nichita Stănescu vedea în Antichitate un fel de Arcadie a poeților, un spațiu sacru, o vârstă de aur, o stare privilegiată: "cea mai mare bucurie a unui poet este să fie antic [...], dacă ești modern te învechești". Starea privilegiată este, bineînțeles, originea, începutul, acel eveniment care precede timpul, așa cum Arcadia preexistă Lunii. Timpul învechește, distruge ceea ce s-a făcut, nu ceea ce se face, ceea ce încă nu a intrat în timp. Indirect, Nichita Stănescu ne previne încă o dată că nu se lasă atașat unei orientări estetice. Prin aceasta confirmă că opera lui nu poate fi blocată într-o semnificație, într-un proces semantic univoc, îngustat de o mentalitate estetică, deci de un criteriu din afara poeziei. Într-adevăr, nu-l putem numi nici clasic, nici romantic, nici modern nici postmodern, ci numai începător. (L-am putea ironiza spunând că din această pricină s-a și încăpățânat să debuteze de mai multe ori).

Însăși identitatea poetului e pusă sub semnul începutului; el nu este însă demiurgul, cel care creează, care dă naștere lumii, ci se vede asemenea primilor oameni care au făcut ca natura să nască viață, acel agricultor arhaic, acel dintâi truditor al pământului care a făcut ca glia să fie rodnică. Se vede, nu este:

Mă uit pe îndelete la ceea ce există
și cad pe gânduri groaznice și sângeroase
E numai timp, această baletistă
fără de carne și de oase
Mă-nțeapă raza, mă străpunge
mă lasă rar și foarte rar
Învață-mă tu demiurge
pământul ăsta cum să-l ar.

Cercul s-a închis. Bucuria jocului ne readuce la acea "dimineață" marină, când se nasc timpul și spațiul, când plopii

se trezesc "cu umbrele lor melodioase". Bucuria revelației, jubilația inocentă au fost transferate din starea poetică, din "starea poeziei" în dinamica limbajului, în "joc de unu". Prin acest transfer, ludicul întregește viziunea lirică, marcată de experiența "răzoiului cuvintelor", o readuce la acea stare ingenuă, de la început. Deși autopastișa, mai bine zis autoparodia nu lipsește, ludicul la Nichita Stănescu nu poate fi asociat unei arte afectate de manierism, ci unei arte naive, de începător. Aceasta ar fi altă regulă a jocului.

Așadar, dacă ar fi să punem totuși această poezie sub un semn stabil, acesta nu poate fi decât începutul, geneza. Ar mai fi de spus doar că, așa cum ni se înfățișează, de la *Sensul iubirii* până la *Opere impersonale* (pentru a menționa doar ce s-a tipărit în carte cu acordul autorului), întregul creației sale a fost configurat încă de la început; geneza, ca orice geneză, a prefigurat totul. Un text din *Dreptul la timp*, văzut după ce timpul a trecut, se înfățișează deopotrivă ca anticipație și ca sinteză a marelui poem care este opera lui Nichita Stănescu. Textul se intitulează *Geneza poemului*:

Se zgâlțâie învelișul, se modifică-ntruna,
râde și plânge în același timp,
întipărește cerul și mai jos, copacii,
se lasă privit până când el însuși
devine privire,
se preface mort numai ca să-și poată da duhul
în liniște, deasupra lui, păsările lovite
și sufletele bătrâne, sortite pieirii.
Se face elice, rotindu-se înnebunitor,
îndepărtând spre propriile lui margini
tot ce-i mai neînvins în el, mai tare,
mai solemn,
sau, transparent, se lasă străbătut,
adâncit în străfunduri miraculoase,
prin care frumoase cuvinte,
ca niște pești de platină,
dau elegant din coadă.

Oho, dar deodată totul dispare;
rămâne numai papirusul, hârtia, piatra,
soldatul execută ordinul sergentului,
rigida mână ascultă de rigidul suflet.

Într-adevăr, odată ce a dispărut rostirea în străfundurile căreia se nasc cuvintele, cum s-au născut peștii, viața, în adâncul apelor, au rămas doar papirusul, hârtia, piatra, pe care cuvintele au încremenit în inscripții, a rămas la datorie poetul ca și soldatul, fără viață personală, angajat în continuare în "războiul cuvintelor".

Într-una din ultimele sale rostiri, un *Testament* (tipărit postum), autorul *Genezei poemului* devine sentimental și lasă cu limbă de moarte: "Dragostea nu este de femeie, ci de nașterea pe care ea o poate îndura". Tot așa s-ar putea spune că pentru Nichita Stănescu dragostea nu este de poezie, ci de nașterea pe care ea o poate îndura... Parafraza aceasta nu e o speculație. Dacă privim în urmă, spre *Sensul iubirii*, vedem că încă de pe atunci confuzia eros-logos era indiscutabilă: "Eu te iubesc [...] /cu dragostea gândurilor pentru cuvintele în care se scufundă întocmai". Din nou începutul spune totul, motiv pentru care ne putem apropia de sfârșit.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Încheiere sau despre "sentimentul năpraznic de întemeietor"

În *Cartea de recitire,* Nichita Stănescu apare asemenea acelei femei care naște pe câmp, îl găsim în postura *celuilalt,* căruia iluștri poeți i-au dezvăluit poezia din sine. Desigur, vorbind despre ceea ce au scris aceștia, autorul *Cărții...* are încă o dată posibilitatea de a vorbi despre poezie. Am putea spune că poeziile lui Cârlova, Eminescu sau Arghezi sunt pretexte (în ambele sensuri) pentru investigarea spațiului poetic, pentru a mai întârzia în acest spațiu care, în condițiile lecturii, nu mai este unul al facerii, ci al meditației pure.

Această *recitire* este, de fapt, o delimitare prin rezerve sau elogii de nume ilustre. Așa cum am văzut, în *Argotice* distingem modele "copiate" cu ingeniozitate, cel mai evident fiind Arghezi. Dar, se pare, în timp această tutelă l-a stânjenit pe autorul *Operelor imperfecte,* fiind și unul din motivele pentru care a lăsat poezia argotică să zacă în manuscris. Când nu mai scrie ca Arghezi, ci despre Arghezi, încearcă într-un fel să-și ia revanșa pentru obediența din tinerețe, elogiază, dar nu poate totuși ascunde reticența. Recunoscându-i perfecțiunea, îi recunoaște, de fapt, limitele: "Cu Tudor Arghezi avem o lecție dusă până la capăt de valoare estetică. Universul poeziei lui, infinit variat și de o rară maleabilitate a expresiei, egal cu sine însuși și aproape elucidând toată fenomenologia pe care și-o propune, îl asemui universului newtonian desăvârșit la nivelul planetei și la care nu se mai poate adăuga nimic în funcție de ceea ce și-a propus să fie". Nu vede în Arghezi făuritorul de

limbă, ci modelatorul, meșteșugarul iscusit care "a pus panaș limbii române".

Deși l-a prețuit, Nichita Stănescu nu s-a vrut a fi un discipol al lui Ion Barbu, cum și azi mulți îl văd din pricina confuziei dintre ermetismul barbian și sistematica destructurare semantică la care recurge autorul *Necuvintelor*, ambele conducând la o opacitate care este însă un fals numitor comun. Confuzia e înlesnită și de un alt fals numitor comun, așa-numitul intelectualism, pe care Nichita Stănescu îl respinge în mod categoric, reflecția lui asupra cunoașterii lumii prin poezie neavând nimic de a face cu raționamentul cognitiv. Într-una din ultimele sale confesiuni, reduce relația cu Ion Barbu la cunoașterea "pe dinafară" : "Ciudat mi se pare că, deși știam pe dinafară *Jocul secund* [...], influența operei asupra mea ca cititor a fost relativ minoră, de tehnică poetică mai degrabă, decât de viziune"[1].

Dacă în cazul lui Arghezi referirile la operă oferă posibilitatea unei delimitări clare, care implică și o judecată de valoare reținută, în schimb, față de Bacovia se delimitează altfel, situându-l la o altitudine inaccesibilă. Îl vede "principalul urmaș al lui Eminescu", așa cum nu l-a văzut pe Arghezi, apreciat a fi "extrem de inegal, ca și Blaga"[2]. Bacovia este singurul dintre marii poeți interbelici căruia îi acordă calificativul *genial*[3]. Contestă deci ierarhiile curente care văd în Bacovia doar cel mai mare poet simbolist. De altfel, îl și scoate din simbolism, denunțând și în acest caz una din confuziile notorii, încă în plină vigoare, aceea dintre pretextul simbolist și textul bacovian propriu-zis care, după părerea mea, contestă simbolismul prin propriile sale mijloace. "M-am întrebat adesea, mărturisește aproape iritat Nichita Stănescu, de ce opera lui G. Bacovia a fost asimilată simbolismului; de ce s-a glosat atât de mult pe marginea ei în virtutea unei idei exterioare pe care datele naturale ale textului poetic le infirmă cu vehemență".

În competiția cu ceilalți iluștri contemporani, Bacovia se detașează, nefiind doar un mare poet, ci un fenomen poetic, un spirit tutelar al marii poezii interbelice: "Adevăratul fenomen

nu a fost fenomenul Arghezi, ci fenomenul Bacovia. *Adevăratele Romanțe pentru mai târziu* nu le-a scris Minulescu, ci Bacovia. *Poemele luminii* nu le-a scris Blaga, ci Bacovia, iar *Jocul secund* nu l-a scris Ion Barbu, ci Bacovia"[4]. Bacovia este *sinteza* deci.

Nu e momentul să discutăm dacă Nichita Stănescu are dreptate sau nu când îl pune pe autorul *Comediilor în fond* atât de sus și cu totul în afara simbolismului. Importantă din perspectiva unei autodefiniri este situarea lui Bacovia în descendența eminesciană, o înrudire, desigur, privilegiată. Și mai important e faptul că, la sfârșit de carieră, Nichita Stănescu se consideră pe sine însuși "fiul legitim al lui Bacovia". O spune cu prilejul unui interviu ocazionat de semicentenarul nașterii sale, în martie 1983, cu câteva luni înainte de ultima "respirare"[5]. A vrut să fie deci recunoscut, grație înrudirii cu Bacovia, urmașul lui Eminescu, pe care îl socotește "criteriul cel mai înalt de apreciere" în literatura română, cel care este pentru această literatură nu numai un geniu, ci și "un concept".

Dacă ar fi fost vorba numai de orgoliu, de un impuls megaloman, probabil că Nichita Stănescu s-ar fi oprit la Eminescu. Dar nu se întâmplă așa. Își urmărește genealogia privilegiată dincolo de Eminescu, ajungând la "dragul os de aur" al lui Cârlova, poetul veșnic tânăr, geniu "întemeietor de limbă" al cărui *elev* se consideră a fi, al cărui urmaș ar vrea să fie: "Cârlova e numele, singurul în afară de numele meu pe care mi l-aș fi dorit să-l port". De fapt, aici a vrut să ajungă, la începuturile poeziei românești. Cel care îi recitește pe înaintași vede poezia din aceeași perspectivă ca și autorul de poezie, e fascinat de momentul inițial, de geneză. O spune tranșant: "Am un sentiment năpraznic de întemeietor"[6].

Atâta timp cât nu s-a simțit întemeietor, Nichita Stănescu s-a văzut un ilustrator, un copist; acesta este, cum am mai spus-o, și motivul pentru care exercițiile mimetice, tipărite postum, din *Argotice*, n-au fost dezvăluite de autor marelui public. Ele aparțin primei copilării a poeziei, acelei vârste în care pruncul trăiește o stare de continuă bună-dispoziție, când gesturile sale imită gesturile adultului. Tocmai admirația l-a

ținut departe de Cârlova, de Eminescu sau de Bacovia, de pildă. A considerat că "influența unui mare scriitor asupra altuia rezidă în dezobișnuirea de maestru, iar nu în copierea maestrului"[7]. Din aceleași motive s-a "dezobișnuit" și de Arghezi, ținând "poezia argotică" la secret.

Asumându-și, prin creația mimetică (din *Argotice*), experiența poeziei interbelice, poezie pe care Arghezi a dus-o la limita perfecțiunii, iar Bacovia la limita epuizării, Nichita Stănescu a înțeles că unica posibilitate de a ieși din imitație, din epigonism este redobândirea statutului de întemeietor, a acelei identități firești a poetului. După ce Bacovia a epuizat până și stocul limbajului, aducând poezia până la pragul tăcerii, al afaziei, Nichita Stănescu s-a văzut constrâns să ia totul de la început, să fie nou întemeietor de limbă poetică, a vrut să fie un nou Cârlova, un nou Eminescu. Nu e vorba de orgoliu aici, ci de o constrângere determinată de însăși funcția esențială a poeziei: facerea, punerea în ființă.

Pe Nichita Stănescu nu l-a tentat desăvârșirea, le-a recunoscut-o ilustrilor săi înaintași interbelici, a simțit primejdia epigonismului, dar nu s-a resemnat în epigonism. Nu s-a vrut a fi *marele* poet, ci poetul *pur* și *simplu*. E și motivul pentru care, într-un fel, a făcut din fiecare text o *artă poetică*, un demers niciodată împlinit. L-a obsedat imperfecțiunea și nu perfecțiunea, oul, și nu sfera. A încercat cu disperare să scoată lirica românească din ceea ce am putea numi criza, impasul desăvârșirii, impas în care, într-un fel, a intrat marea poezie interbelică, o poezie a inflației marilor valori. Nu se mai putea perfecționa nimic. Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Adrian Maniu, Pillat, Voiculescu, Philippide fac auzit acordul final, apoteotic al cântecului intonat la începuturi de Văcărești și de Cârlova. "Creșterea limbii românești" a atins cota maximă, a trecut de ea transformându-se în proliferare a manifestărilor decadenței, cele avangardiste interbelice și cele realist-socialiste postbelice, ambele fiind expresia unor dogme ce proclamau cu disperare înnoirea. Acesta era și semnul că nu se mai putea primeni nimic. În asemenea condiții Nichita Stănescu nu a mai vrut să *continue*, ci s-a încumetat să ia totul de la început.

Postura nu este nicidecum privilegiată. Autorul *Epicii Magna* nu s-a văzut pe sine, nu a văzut în poet creatorul, demiurgul, ci un Sisif pedepsit de destin *să facă* fără să împlinească. Nu s-a văzut creatorul de sens, ci căutătorul de sens, nu s-a văzut atotcunoscătorul, ci exploratorul unui nesfârșit pământ virgin. Nu întâmplător, o ultimă *Ars poetica*, publicată postum, e un autoportret care contestă identitatea superioară a modelului. Textul e dedicat lui Eugen Simion, ceea ce ne face să credem că e un avertisment adresat criticilor care sunt dispuși să-i acorde atâtea privilegii celui care, de fapt, se simte străin printre poeți, care se simte anonim, și nu unic:

Tată vitreg sunt poeziei
și văr prin alianță
cu steaua polară.
Nenorocitul de mine
ca un plebeu
am intrat în această
nobilă familie,-
ca un ins dinafară,-
ca un meteorit
fără substanțe organice în pântec,
nedemonstrând nimic,-
nici că viața a venit
de altunde,
nici că s-a născut
la fața locului.
Ah, sunt un vitreg,
și pe deasupra fără de doi,
un străin fără de unu,
un străin al unului ...

Poezia lui Nichita Stănescu relevă în primul rând o neîmplinire, o stare de criză, care stimulează actul, demersul îndreptat spre depășirea acestei stări. Totul pornește de la criza de sens, socotită a fi regimul normal, stimulator al demersului

creator. *Virtualitatea* sensului, ce se substituie *realității* sensului, determină transformarea textului într-un poligon experimental în care, am văzut, este testată capacitatea cuvintelor desemantizate de a se angaja în făurirea unui nou sens. La aceasta se adaugă criza cunoașterii, cunoaștere care înseamnă atotcunoaștere, luarea în posesie a marelui sens. De aici și criza identității poetului care ia mereu totul de la început pentru că nu poate desăvârși nimic. Această viziune se cristalizează pe parcurs, făcând ca inconștienței entuziaste a creatorului din primele volume să-i ia locul luciditatea resemnată a celui care se vede doar tatăl vitreg al poeziei.

Criza înseamnă perceperea acută a vidului, a neantului, a acelei realități negative pe care demersul poetului, facerea, încearcă să o transforme în consistență. Într-unul din primele texte care au fost publicate după moartea poetului, vedem chipul acestuia confundându-se cu *nimicul* :

Nimicul este rege
Nimicul este prinț
El mă înnoadă fără să mă dezlege
Necuviincios el este plin de cuviințe

nimicul ah, tu, el,
mă lasă să fiu nefiind
Nimicul este numărul acel
Fără de număr și plângând.

Acesta pare a fi ultimul autoportret, marcat de același anonimat, care de astă dată se confundă cu inexistentul. Începutul și sfârșitul sunt extremele care se ating, amândouă se raportează la ceea ce nu este, la *nimic*.

"Sentimentul năpraznic de întemeietor" nu se poate distinge de sentimentul derizoriului, al stingerii. Efectul procesului creator este eșecul, un eșec la început presimțit, în final consfințit. Tocmai această presimțire l-a făcut pe Nichita

Stănescu să se întrebe sub o formă sau alta ce este, ce poate fi poezia. Întreaga lui operă stă sub semnul îndoielii de sine. E vorba de o incertitudine deosebit de productivă, cantitatea, fervoarea rostirii vor să compenseze finalitatea derizorie.

Nichita Stănescu a lăsat, într-adevăr, *o operă*, un text neîncheiat care, în primul rând, ne arată cum s-a făcut pe sine. Tocmai din acest motiv abordarea lui din perspectiva artei poetice, a procesului de punere în ființă a unei realități, permite evidențierea atât a mijloacelor, cât și a finalității demersului creator.

Bineînțeles, la fel de important este și cel care face textul. El este simultan omul, insul, cel care vede din sine, și totodată este celălalt, care se vede pe sine din afara sa. Viziunea lirică este sinteza acestei duble perspective: "Ideea de a te vedea pe tine însuți din afară, «din punctul de vedere al copacilor», aproape că mi-a fixat posibila poetică", mărturisește Nichita Stănescu spre sfârșitul vieții. În realitate, a înțeles acest lucru de la început, în acel cutremurător poem *Enghidu*, în care are revelația *celuilalt*, a unui *alter ego*, a poetului care se poate apropia de ins, de *însuși* pentru a-i atesta existența și pentru a i se atesta existența:

Ieși din cort, prietene, să stăm față-n față,
să tăcem împreună, mereu întrebându-ne
în sine celălalt dacă e,
și cum pe sine însuși se simte.

Această interogație nevorbitoare se poate exprima, bineînțeles, numai prin *necuvintele* poeziei. Într-adevăr, iată fixată o "posibilă poetică", o realitate ea însăși simultană (ca să-l parafrazăm pe Nichita Stănescu), aceea a proiectului și actului producător. Ne-am întors, bineînțeles, la starea impură a poeziei, la geneză.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note, referințe bibliografice

Două sunt sursele principale ale citatelor din opera lui Nichita Stănescu. Pentru poezie: *Ordinea cuvintelor*. Versuri (1957-1983), I, II. Cuvânt înainte de Nichita Stănescu. Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, București, Editura Cartea Românească, 1985. Pentru proză: *Amintiri din prezent*. Selecția textelor și Însemnare finală de Gheorghe Tomozei, București, Editura Sport-Turism, 1985.

Textele neincluse în aceste volume au fost preluate din edițiile princeps; din *Fiziologia poeziei* (Proză și versuri 1957-1983. Ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, București, Editura Eminescu, 1990); din albumele memoriale (*Album memorial Nichita Stănescu*, editat de "Viața Românească", București, decembrie, 1984, *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, București, Editura Albatros, 1985) și din periodice.

Întrucât comentariul s-ar fi fragmentat excesiv am renunțat la indicarea acestor surse și a titlurilor poeziilor. Am limitat referințele la bibliografia critică, la mărturii, interviuri, la discuții cu Nichita Stănescu, deci la texte semnate de alți autori. Am inclus între ele și confesiunea din *Antimetafizica*, inițiată și întreținută de Aurelian Titu Dumitrescu.

Introducere

[1] Problema este abordată pe larg de Ștefania Mincu în *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, București, Editura Eminescu, 1991, p. 263 și urm.

[2] Al. Andriescu, *Nichita Stănescu: Măreția frigului*, "Cronica", VII, nr. 42(350), 20 oct. 1972, p. 2.

Partea I
DE LA ARGOU LA ORDINEA CUVINTELOR
În jurul debutului

[1] Antologia *Sub semnul revoluției* (București, E.S.P.L.A., 1959 și cele patru texte nu sunt menționate nici de fișele biobibliografice importante, cum sunt *Nota biobibliografică* din *Starea poeziei* (București, Editura Minerva, 1975), "secvențialul biografic" întocmit de Alexandru Condeescu pentru *Ordinea cuvintelor*, bibliografia selectivă schițată de Cristian Moraru în *Poezii* (Editura Minerva, 1988). Nici principalele sinteze de literatură contemporană nu-l menționează. Vezi *Literatura română contemporană*, I. Poezia. Coordonator Marin Bucur, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 561-565; *Scriitori români* [dicționar], București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 433-437; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Albatros, 1982, p. 259-268.

[2] E vorba de *Sirena lui Roaită, Când soarele viu...* și *Dans pe tobe*. Dincolo de nesemnificative diferențe de ortografie și de punctuație, *Sensul iubirii* operează și o importantă schimbare lexicală în *Dans pe tobe*: "pumnul stâng ce-o sugrumase/ aplecată peste *oase*" în loc de "pumnul stâng ce-o sugrumase/ aplecată peste *case*". Nu este exclusă o greșeală de tipar.

[3] Mircea Martin, *Ce-a de-a treia revoluție poetică*, "Contemporanul" nr. 51 (1988), 14 dec. 1984, p. 7.

[4] Eugen Simion, *Andru plângând*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 244.

[5] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 120.

[6] Constantin Iftime, *"Nichita Stănescu este un om care și-a contestat propriul destin"* [interviu cu Alexandru Condeescu], "24: ore", III, nr. 825, 31 mar., 993, p. 4.

[7] Pe coperta I apare mențiunea "inedite". Volumul nu este integral inedit. Sunt publicate, cu câteva modificări (de titlu, de ortografie și chiar lexicale), piesele ce alcătuiau grupajul apărut în "Tribuna" (I, nr. 6, 17mar. 1957), grupaj considerat debutul publicistic. Sunt recuperate și alte texte apărute în presă. Realizatoarea ediției, Doina Ciurea, nu menționează sursa scrisă a ineditelor.

[8] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 121.

[9] *Ibidem*, p. 123.

[10] Irina Corbu, *Anamneză* [interviu], "Ateneu", nr. 4, apr. 1983, p. 5.

[11] Alexandru Condeescu, "În vremea vieții mele scursă", în *Nichita Stănescu, Ordinea cuvintelor*, I, p. 58.

[12] În textul menționat de nota anterioară, titlul este transcris diferit: *Ardea spitalul cu bolnavi cu tot* (p. 60). În *Argotice* poezia apare sub titlul *Ce vis ciudat mă străbătu azi noapte...* (Nichita Stănescu, *Argotice. Cântece la drumul mare*. Versuri. Ediție îngrijită și prefață de Doina Ciurea, București, Editura Românul, 1992).

[13] Eugen Simion apreciază că poezia din acest prim volum "începe să vorbească la persoana întâi", eul "recăpătându-și conștiința raporturilor sale cu universul" (Nichita Stănescu, *Sensul iubirii*, "Contemporanul", nr. 3(745), 20 ian. 1961, p. 3).

[14] Autorul *Luptei cu inerția* a fost acela care a minat bastionul poeziei proletcultiste, purtând o bătălie eroică, riscantă, folosindu-se de armele adversarului. Labiș nu a fost, pentru că nu avea voie să fie, un reformator iconoclast, ci un combatant de gherilă, "sinucigaș", pe care, am putea spune, biografia l-a confirmat. Nu e o noutate, Labiș a restaurat lirica românească de la mijlocul acestui secol, a recuperat tradiția interbelică, recuperare ce nu înseamnă raportare la un model sau altul, ci redobândirea unei atitudini normale, de asimilare, de absorbție a realului de către o conștiință individuală, premisă obligatorie pentru săvârșirea actului crator. Revoluționarul adevărat este Nichita Stănescu.

[15] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 107.

[16] "Viețile paralele", a lui Labiș și a lui Nichita Stănescu, se regăsesc în *Primele iubiri* și, respectiv, în *Sensul iubirii*. Ele sunt apreciate de Ion Pop drept "un «repertoriu» simbolic al evenimentelor unei biografii similare - războiul și urmele lui dramatice". (*Poezia unei generații*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 78).

[17] Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Sibiu, Editura Imago, 1993, p. 48.

[18] Ștefania Mincu, *op.cit.*, p. 206.

[19] Eugen Simion, *art. cit.*

[20] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, București, Editura Albatros, 1980, p. 11, 12.

[21] Acest *Credo* care încheie *Sensul iubirii* nu este reprodus integral în *Ordinea cuvintelor*. Este omis finalul: "Gândirea mea, de gândul Comunei se-nfiripă/ fiindu-i pana zveltă în alba ei aripă".

[22] Într-o discuție televizată, purtată cu Ion Drăgănoiu, difuzată în reluare în 13 decembrie 1994, Nichita Stănescu compară prima sa carte cu "primul sărut", un gest stângaci și fără consecințe. În altă împrejurare se arată nedumerit de buna primire de care s-a bucurat *Sensul iubirii*, mărturisind că, după apariție, a avut "un moment de dezorientare față de textul propus și tipărit" (Virgil Sorin, *Secretul făuririi personalității*, București, Editura Albatros, 1982, p. 388).

De la revelație la interogație

[1] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 129.
[2] Al. Andriescu, *Relief contemporan. Scriitori și cărți*, Iași, Editura Junimea, 1974, p. 177.
[3] Grupul μ *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, P.U.F., 1977, p. 98.
[4] Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 58.
[5] Matei Călinescu, *Aspecte literare*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 288.
[6] Identificarea timpului cu existența a fost semnalată, încă de la apariția volumului, de Edgar Papu (*"Dreptul la timp", Considerații pe marginea poeziei lui Nichita Stănescu*, "Viața Românească", XIX, nr. 5, mai 1966, p. 103-109). Derutat, probabil, de prezența în volum a unor poezii erotice, I. Negoițescu a identificat "dreptul la timp cu dreptul la dragoste" (*Engrame*, București, Editura Albatros, 1975, p. 93).
[7] Simion Bărbulescu, *Nichita Stănescu*, "Revista de istorie și teorie literară", Extras, nr. 2, tom 19, București, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 280.
[8] Valentin F. Mihăescu, *Dialectica sufletului*, "Luceafărul", XXV, nr. 44(1069), 30 oct. 1982, p. 3.
[9] Alexandru Condeescu, *Epopeea lirică*, în *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, p. 194.
[10] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Frumosul elf*, "Revista de istorie și teorie literară", XXXIII, nr. 1, ian-mar. 1984, p. 51.
[11] Marian Papahagi, *Exerciții de lectură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 179.

De la interogație la meditație

[1] Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, ediția a doua adăugită, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 520.
[2] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*. Traducere și note Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1983, p. 321.
[3] Ioana Em. Petrescu, *Organul numit poezie*, "Steaua", XXXVI, nr. 9 (460), sep. 1985, p. 10.
[4] Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 15-16.
[5] Din volumul *11 elegii* lipsește *Elegia oului, a noua*, care, se pare, a fost respinsă de editor, fiind recuperată într-o primă antologie, *Alfa*.
[6] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 103.

[7] G.W.F.Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice*. Partea a treia. *Fiziologia spiritului*. Traducere de Constantin Floru, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 46.
[8] Valentin F. Mihăescu, *art. cit.*
[9] Ana-Maria Tupan, *Scenarii și limbaje poetice*, București, Editura Minerva, 1989, p. 158.
[10] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 61-62. Liviu Petrescu vede în afazie nu neputința de a vorbi, ci refuzul, "abținerea de la cuvînt", și faptul că "poetul nu poate să se eternizeze într-o astfel de atitudine, în mutism", motiv pentru care "va conferi [...] rostirii sale un caracter aleatoriu sau - cu alte cuvinte - va avea o conduită ludică față de cuvinte" (*O altă poetică*, "Tribuna", XVII, nr. 45 (801), 8 nov. 1973, p. 5)
[11] G.W.F.Hegel, *Prelegeri de estetică*, II. Traducerea de D.D. Roșca, Editura Academiei Socialiste România, 1966, p. 397.
[12] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 71-72.
[13] Constantin Pricop, *Nichita Stănescu, vitalitatea lirică*, "Convorbiri literare", nr. 10(107), nov. 1978, p.4.
[14] Corin Braga, *op. cit.*, p. 188.
[15] Paul Georgescu, *Sfârtecatul Orfeu - nemuritorul*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 177.
[16] Gheorghe Tomozei, *Laurii machedonilor pentru Nichita Stănescu sau Orfeu încununându-l pe Orfeu*, *ibidem*, p. 113.
[17] Alex Ștefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Editura Minerva, 1986, p. 102.
[18] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 103.
[19] Informația mi-a fost oferită de Gheorghe Tomozei în octombrie 1994, la Bacău, la Festivalul "Bacovia".

De la "alfa" la "necuvânt"

[1] Doina Uricariu, *Ecorșeuri*, în *Structuri și valori ale poeziei românești moderne*, București, Editura Cartea Românească, 1989, p.458.
[2] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I. Ediția a doua revăzută și completată, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 178.
[3] M. Nițescu, *Poeți contemporani*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 85.
[4] Matei Călinescu, *O însemnare despre Laus Ptolemaei*, "România literară", II, nr. 7(19), 13 feb. 1969, p. 85.
[5] Vezi Constantin Pricop, *Glosse la 11 elegii*, "România literară", III, nr. 21(80), joi 21 mai 1970, p. 32 și Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 159.
[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 186.
[7] George Sanda, "*Poezia folosește cuvintele din disperare*" [interviu], "Cronica", V, nr. 49, 5 dec. 1970, p. 3.

[8] Diversitatea interpretărilor face să apară nuanțe care aprofundează sau falsifică înțelesul cuvântului *necuvânt*. Ștefan Aug. Doinaș vede în necuvinte "mari corpuri verbale, adevărate nebuloase lexicale, rotindu-se asemenea corpurilor cerești" (*Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, 1980, p. 204). Necuvintele "sunt lăuntrice, niciodată exterioare poeziei", sunt "cuvinte de structură enigmatică, foarte rezistente la asediul premeditat", apreciază Lucian Raicu (*Structuri literare*, Editura Eminescu, 1973, p. 270). Edgar Papu atenționează că termenul, prin prefixul său, nu este o negație și "nu se mai corelează la un cuvânt sau altul, ci la însuși *Cuvântul absolut*" (*Necuvintele*, "România literară", III, nr. 12, 19 mar. 1970, p. 4). Pentru Ana-Maria Tupan "necuvântul nu e simplu termen estetic, ci filozofic. El reflectă modul de ființare a omului, reintegrându-l în vibrația cosmică" (*op.cit.*, p. 192). Aurel Sasu consideră că necuvintele conduc "pe căi ocolite" spre "starea de nenăscut", fiind "poate mirajul acelei armonii totale de la începuturile poeziei, realizată [...] dincolo de cuvânt" (*Cuvintele și umbra lor*, "Tribuna", XVI, nr. 2 (676), 8 ian. 1970, p. 5). Dezamăgit de cuvinte, apreciază Ion Nistor, Nichita Stănescu "inventează necuvântul", care împreună cu "niște antipozi ai simțurilor, *nevăzul, neauzul, nepipăitul* [s.a] îl vor duce la o izbândă în sforțarea demiurgică de a descifra tainele existenței universale" (*Nichita Stănescu și secretele poeziei moderne*, "Tribuna", XXVIII, nr. 50(1460), 13 dec. 1984. Suplimentul "Alba Iulia", I, nr. 4, p. 11). Au fost și alte interpretări, am consemnat câteva, care, puse laolaltă, atestă o diversitate semnificativă.

[9] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 50.

De la București la Belgrad și retur

[1] Caseta tehnică de la *Necuvintele* arată că volumul a primit "bun de tipar" în 5 iunie 1969, cea de la *Un pământ numit România* indică 21 noiembrie 1969.

[2] *Beograd u pet prijatelja. Belgardul în cinci prieteni* a apărut în ediție bilingvă la Vârset, Iugoslavia, în 1971. Varianta românească a apărut în țară în 1972, la Editura Dacia.

[3] Alexandru Condeescu, *Starea poeziei*, în *Nichita Stănescu, Ordinea cuvintelor*, I, p. 68.

[4] Cartea este dedicată lui Adam Puslojič, Srba Ignatovič, Anghel Dumbrăveanu și Petre Stoica.

[5] Corin Braga, op.cit., p. 123.

[6] Constantin Ciopraga, *Între Ulysse și Don Quijote*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 159.

[7] Lucian Raicu, *Nichita Stănescu și revelațiile frigului*, "Luceafărul", XVI, nr. 13 (570), 31 mar. 1973 , p. 7.

[8] Al. Andriescu, *Nichita Stănescu, Măreția frigului*, "Cronica", VII, nr. 42 (350), 20 oct. 1972, p. 2.

De la epopee la requiem

[1] Laurențiu Ulici, "*Epica Magna*", "Contemporanul", nr. 47 (1672), 24 nov. 1978, p. 10.
[2] Platon, *Opere*, VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 316.
[3] *Epica Magna* a produs reacții critice contradictorii, multe rezervate. Constantin Pricop o situează într-o "perioadă de trecere [...], de căutări" (*Nichita Stănescu, Vitalitatea lirică*), Victor Felea, dimpotrivă, găsește în ea "aceleași dezbinări interioare [...], aceeași bulversată mișcare a spiritului" din volumele anterioare (*Nichita Stănescu, Epica Magna*, "Tribuna", XXII, nr. 44 (1141), 2 nov. 1978, p. 2). Ștefania Mincu numește *Epica Magna* o "Troie de după" [s.a.] războiul troian, o cetate în care se instaurează tăcerea (op.cit., p. 174). Potrivit lui Ion Pop, sentimentul dominant este sentimentul morții (*Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 287). Mircea Tomuș apreciază că de astă dată poezia lui Nichita Stănescu se întoarce "la vârsta la care poezie și filozofie erau încă indistincte" (*Nichita Stănescu, Epica Magna*, "Transilvania", XVII (LXXIV), nr. 10, oct. 1978, p. 11).
[4] Laurențiu Ulici, *Fața și reversul*, "Contemporanul", nr. 18 (1695), 4 mai 1979, p. 5.
[5] Pavel Petroman, *Cu poetul Nichita Stănescu*, "Orizont", XXXV, nr. 3 (824), 1984, p. 3.
[6] Apud *Ultimul volum antum*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 42.
[7] Alexandru Condeescu, *Nichita Stănescu, Ordinea cuvintelor*, II, p. 328.
[8] *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, p. 210.
[9] Vezi nota 7.

Partea a II a
STAREA ȘI FACEREA POEZIEI
De la vers la proză

[1] A se vedea, de pildă, culegerea de postume *Tânjiri către firesc*.
[2] Această dublă calitate a logosului este evidențiată de cercetările Grupului μ (*op.cit.*, p. 83).
[3] Martin Heidegger, *op.cit.*, p. 31-54.
[4] M. Ungheanu, *Nichita Stănescu, Respirări*, "Luceafărul", XXV, nr. 25 (1050), 19 iunie 1982, p.2.
[5] Ion Pop, *Dialoguri cu Nichita Stănescu*, "Steaua", XXXVIII, nr. 4 (467), apr. 1986, p. 35.
[6] Eugen Simion, "*O muntenie a spiritului*", "România literară", XV, nr. 20, 19 mai 1982, p. 9.

[7] Reporter, *De vorbă cu Nichita Stănescu*, "Cronica", XVIII, nr. 13 (112), 30 mar. 1968, p. 6.
[8] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 141.
[9] Tia Şerbănescu, *Contribuţia scriitorului la ridicarea culturii* [interviu], "România liberă", nr. 35 (10133), 24 mai 1977, p. 2.

Modelul cuvântului

[1] Nicolae Baltag, Dumitru Dinulescu, Florin Manolescu, Nichita Stănescu, Valentin Timofte, Daniel Turcea, Laurenţiu Ulici, *Simultan literar*, "Amfiteatru" (supliment), L, nr. 6, ian. 1966, p. 8.
[2] Nicolae Prelipceanu, *Nichita Stănescu peste 10 ani, la ce oră, unde?* [interviu], "Tribuna", XVIII, nr. 13, 31 mar. 1983, p. 8.
[3] Irina Corbu, *art. cit.*
[4] Relaţia cuvânt-obiect a fost observată de mai toţi comentatorii. Bunăoară, M.Niţescu, remarcând "extraordinara percepţie lingvistică", apreciază că poetul vede cuvântul indiferent faţă de realitatea pe care o numeşte. Din pricina acestei indiferenţe se poate vorbi de o "frigiditate a realităţii". Cuvântul "reprezintă o lume în interiorul căreia el se mişcă, stabileşte un joc de contraste şi afinităţi, ca cineva care nu a văzut niciodată un cal, o pasăre sau o stea şi pentru care cuvintele respective au materialitatea respectivă (op.cit., p. 100). Această apreciere, deşi vine din partea unui critic rezervat faţă de Nichita Stănescu, mi se pare a fi dintre cele mai pertinente. Cuvântul nu este semn, ci realul însuşi, văzut prima dată sau inventat. Nicolae Manolescu semnalează schimbarea de calităţi în raportul cuvânt-lucru, cuvintele devin lucruri, lucrurile devin cuvinte, apar, "lucrurile-cuvinte", un fel de "substanţe disponibile pentru toate combinaţiile" (*Poezia lui Nichita Stănescu*, Universitatea Bucureşti, Cursurile de vară şi Colocviile ştiinţifice, Sinaia, 23 iul., 1973, p. 8). "Ca factor formativ, individualizant, cuvântul trece în lucruri, se identifică cu ele", apreciază Ion Pop, care mai vede şi modelul "lumii obiectelor" care "organizează această particulară materie a limbajului" (*Nichita Stănescu - spaţiul şi măştile poeziei*, p. 130).
[5] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 26.
[6] Val Condurache, *Portret al criticului în tinereţe*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 187.
[7] Victor Felea, *art. cit.*
[8] Pavel Petroman, *interv. cit.*
[9] Constantin Vişan, *Semnături în contemporaneitate. Portrete în dialog*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 108.

Contemplarea poeziei din afara ei

[1] *Ibidem*, p. 113.
[2] Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie.* Traducere de Dumitru Tranca. Studiu introductiv de Nina Façon, București, Editura Univers, 1970, p. 211.
[3] Reporter, *interv. cit.*
[4] Grupul μ, *op.cit.*, p. 87.
[5] Nicolae Prelipceanu, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* [interviu], "Tribuna", XVII, nr. 33, 16 aug. 1974, p. 1.
[6] Nichita Stănescu, Aurelian Dumitrescu, *op.cit.*, p. 87.
[7] Poetul e într-adevăr, acela care închipuie o "percepție nediferențiată, într-un spațiu omogen și într-un timp continuu" (Mircea Martin, *Generație și creație*, p. 19).
[8] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 193.
[9] Vasile Pârvan, *Scrieri.* Text stabilit, studiu introductiv și note de Alexandru Zub, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 422.
[10] G.W.F. Hegel, *Enciclopedia Științelor filozofice*, p. 49.
[11] *Idem*, *Fenomenologia spiritului.* Traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p. 201.
[12] Solomon Marcus, *Nichita Stănescu,* în *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, p. 201.
[13] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 270.
[14] Irina Corbu, *interv. cit.*
[15] Reporter, *interv. cit.*
[16] Nicolae Prelipceanu, *Nichita Stănescu peste zece ani...*

Dincolo de cuvânt

[1] Reporter, *interv. cit.*
[2] Constantin Vișan, *op.cit.*, p. 110.
[3] Nicolae Băciuț, *Noi l-am respirat pe Eminescu*, "Echinox", XII, 11 nov. 1980, p. 4.
[4] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 32.
[5] Irina Corbu, *interv. cit.*
[6] Nicolae Băciuț, *interv. cit.*
[7] Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică.* Ediție îngrijită și prefață de Ștefan Aug. Doinaș. Traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica. Cronologie, "Valéry în România" de Alina Ledeanu, București, Editura Univers, 1989, p. 583.
[8] *Ibidem*, p. 587.
[9] *Ibid.*, p. 596.
[10] Coriolan Babeți, *Despre sublim cu Nichita Stănescu,* "Orizont", XXXV, nr. 13, 31 mar. 1984, p. 10.

[11] Paul Valéry, *op.cit.*, p. 807.
[12] *Ibidem*, p. 842.
[13] Constantin Vişan, *op.cit.*, p. 115.
[14] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 338.
[15] *Ibidem*, p. 107.
[16] *Ibid*, p. 327.
[17] *Ibid.*, p. 287.
[18] Corin Braga, *op.cit.*, p. 169.
[19] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 106.
[20] Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 397.
[21] *Ibidem*, p. 418.
[22] *Ibid.*, p. 406.
[23] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 270.
[24] Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 410.
[25] Ana Maria Tupan, *op.cit.*, p. 148.
[26] Despre relaţia cu tezele lui Stéphane Lupasco, vezi Ştefan Aug. Doinaş, *Măştile adevărului poetic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1992, p. 157-169.
[27] G.W.F. Hegel, *Eniclopedia ştiinţelor filozofice*, p. 104.
[28] Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 150.

Facerea poeziei

[1] Paul Valéry, *op.cit.*, p. 756.
[2] *Ibidem*, p. 518.
[3] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spaţiul şi măştile poeziei*, p. 80.
[4] Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 69.
[5] M. Niţescu, *op.cit.*, p. 101.
[6] Ion Caraion, *Jurnal de lectură şi contralectură*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 113.
[7] Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 177.
[8] Marin Mincu, *Aventura dramatică a semnificantului*, "Luceafărul", XXII, nr. 30 (900), 28 iul., 1979, p. 6.
[9] I. Sârbu, *Întregire şi consolidare*, "Cronica", XVIII, nr. 3 (866), 21 ian. 1983, p. 4.
[10] Alex. Ştefănescu, *op.cit.*, p. 216.
[11] Doina Uricariu, *op.cit.*, p. 443.
[12] Ştefania Mincu, *op.cit.*, p. 153.
[13] Nicolae Manolescu, *Nichita Stănescu vechi şi nou*, "Contemporanul", nr. 44 (1251), 30.oct., 1970, p. 3.
[14] Al. George, *Restituire şi respiraţie*, "Vatra", III, nr. 4 (25), 20 apr. 1977, p. 7.
[15] Paul Valéry, *op.cit.*, p. 722.

[16] Julia Kristeva, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, p. 186.

[17] Poezia există "atâta timp cât manifestă în vocea poetului [...]. Doar vocea [...] comunică inflexiunile ființei, acea materialitate pulsatorie a sentimentelor", explică Marin Mincu, (*Constituirea instanței poetice*, "Luceafărul", XXVII, nr. 38 (1168), 22 sep. 1984, p. 6). Scrisul presupune deci pierderea a ceva din ființa rostitoare, dar, în același timp, oferă o compensație, acea spațializare a textului, care, potrivit lui Nichita Stănescu, îl face să fie asemenea unui cristal. S-ar putea însă ca privilegiul rostirii să-i fi fost sugerat poetului nostru de Hegel, pentru care "operele poeziei trebuie să fie vorbite, cântate, recitate, reprezentate de către însiși subiecții vii", întrucât "poezia este, conform conceptului ei, în chip esențial sonoră" (*Prelegeri de estetică*, II, p. 431.

"Dezgrăirea"

[1] Heinrich P. Plett, *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*. În românește de Speranța Stănescu, București, Editura Univers, 1983, p. 140.

[2] Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe* (1992-1993). Supliment al "Anuarului de lingvistică și istorie literară", tom. XXXVIII, 1992-1993, seria lingvistică, editat de Institutul de Filologie Română "Al.Philippide", Iași, p. 148.

[3] Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Editura "Cartea Românească", 1988, p. 136.

[4] Această tentativă "de a numi nenumitul, de a defini nedefinibilul", cum spune Liviu Leonte (*Elegiile lui Nichita Stănescu*, "Cronica" XXIII, nr. 5 (934), 23 dec. 1984, p. 5), face din negație un indiciu al increatului și al nonexprimării, deci a ceea ce nu este manifest. Dorind ca totul să se nască prin cuvânt, Nichita Stănescu trăiește sentimentul confruntării tensionate cu vidul ce precede nașterea lumii. Putem spune, alături de Corin Braga, că "în lumea lui Nichita Stănescu nu există nimic", ne aflăm în increat, în "punctul zero al evoluției", într-o "dimensiune negativă" (*op.cit.*, p. 76). Mircea Tomuș, comentând la apariție *Necuvintele*, a observat că la Nichita Stănescu "domeniul negativului ne este apropiat și sensibilizat" tocmai prin "tensiunea spre cunoaștere" (*Nichita Stănescu, Necuvintele*, "Tribuna", XIV, nr. 6 (680), 5 feb. 1970, p. 2). Așadar, există o motivație de substanță a prefixului negativ.

[5] Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, București, Editura Minerva, 1986, p. 95.

[6] În cronica la *Epica Magna*, Laurențiu Ulici a semnalat "forțarea diatezelor verbale", consecință a faptului că poetul este "vesnic nemulțumit de limbaj" (*Epica Magna*, "Contemporanul", nr. 47 (1672), 24 nov. 1978, p. 10). Această forțare poate fi extinsă la tot ceea ce este limba,

realizându-se o dezamorsare a mecanismelor textuale de încălecare a codurilor lingvistice", cum spune Cristian Moraru (Nichita Stănescu, *Poezii*. Antologie, postafață și bibliografie de Cristian Moraru, București, Editura Minerva, 1988, p. 369).

[7] Eugen Simion, *Andru plângând*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 244.

[8] Marin Mincu, *Inima gigantică a poetului*, *ibidem*, p. 239.

[9] Marin Sorescu, *Bătrânul Nichita a rămas tânăr*, *ibid.*, p. 246.

[10] Eugen Barbu, *Nichita, ibid.*, p. 244.

[11] Constantin Vișan, *op.cit.*, p. 112.

Regula jocului

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga vede jocul la Nichita Stănescu drept o mască în spatele căreia se ascunde suferința (*op.cit.*, p. 51). Pentru Victor Felea jocul este o modalitate de a diversifica perspectivele (*Un mare poet* în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 234). Ov. S. Crohmălniceanu vede în joc "semnul marelui har" care este grația, ce-i înlesnește poetului trecerea prin "toate ipostazele lirismului" (*Măreția frigului*, *ibidem*, p. 284). G. Dimisianu vorbește de un "joc dublu", de jocul propriu-zis și de iluzia jocului (*Opinii literare*, Editura Cartea Românească, 1978, p. 65). Constantin Crișan apreciază că Nichita Stănescu este un *ludi magister*, jocul ca atare fiind un "travesti", "o mască tragică" (*Fantasticul destin al lui ludi magister*, în *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, p. 207). Serban Cioculescu evidențiază "un ludism formal împotriva logicii formale și a celei gramaticale" (*Poeticul o jubilație a sinelui*, ibidem, p.180). Pentru Valentin F. Mihăescu, asociațiile metaforice imprevizibile, invenția lexicală, sfidarea sintaxei fac parte dintr-un "copleșitor spectacol lingvistic" datorat "ipostazei de homo ludens a creatorului" (*Lupta sinelui cu sine*, "Luceafărul", XXI, nr. 44 (1069), 30 oct. 1982, p. 2). Fănuș Băileșteanu vede chiar și în *Cartea de recitire* un "*poeta ludens*, pe care meditația gravă nu-l poate ascunde" (*Prozele lui Nichita Stănescu*, "Tribuna", XXII, nr. 42 (1139), 19 oct. 1978, p. 3). Deci jocul la Nichita Stănescu înseamnă pentru comentatori foarte multe lucruri, e vorba de o diversitate suspectă.

[2] Alex. Ștefănescu, *op.cit.*, p. 137.

[3] Eugen Simion, *O neasemuită vorbire*, în *Album memorial Nichita Stănescu*, p. 244.

[4] Cei care văd în Nichita Stănescu un poet baroc se referă, bineînțeles, nu l-a barocul istoric, ci la acela supraistoric. Ion Pop vede în "gustul poetului pentru *desfășurarea barocă a imaginii* [s.a.] o trăsătură esențială a întregii lirici a lui Nichita Stănescu (*Jocul Poeziei*), București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 284). Principiul de bază al acestei lirici ar fi, pentru Paul Dugneanu, acela al limbajului poetic văzut ca "ars combinatoria", sintagmă ce "ne trimite cu gândul la terminologia baroca sau manieristă"

(*Miracolele limbajului*, "Luceafărul", XXVI, nr. 13 (1091), 20 apr. 1983, p. 3). Întreaga poezie, dar mai ales *Epica Magna*, stă sub zodia barocului, apreciază Ion Maxim (*Nichita Stănescu, Epica Magna*, "Orizont", XXX, nr. 2 (565), 11 ian. 1979, p. 2). Asupra structurii și viziunii baroce în poezia lui Nichita Stănescu stăruie Doina Uricariu (*op.cit.*, p. 401-493).

[5] Florin Mihăilescu, *Viziune și stil*, "Luceafărul", XVII, nr. 8 (607), 23 feb. 1974, p. 3.

[6] Doina Uricariu, *op.cit.*, p. 410.

[7] Vezi Liviu Leonte, *art. cit.*

[8] Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei*, p. 166.

[9] E ceea ce a observat Dumitru Mureșan în *Nichita Stănescu*, "Vatra", VI, nr. 3 (60), 20 mar. 1976, p. 10.

[10] Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*. În românește de Constantin Teacă, prefață de Adrian Marino, Editura Univers, 1976, p. 295.

[11] Ion Lotreanu, *Caligrafii literare*, Editura Eminescu, 1977, p. 195.

[12] Pentru Ion Buduca, Nichita Stănescu este "singurul poet cu adevărat suprarealist demn de Muzeul poeziei" (*La marginea jocului*, "Orizont, XXXV, nr. 13, 31 mar. 1984, p. 7). Nicolae Manolescu vorbește de onirism, dar nu și de suprarealism, întrucât viziunea poetului "e antropomorfă" (*Daimonul meu vine de departe*, în *Album memorial, Nichita Stănescu*, p. 330). Poezia lui Nichita Stănescu, ne previne Gheorghe Tomozei, "nu ni s-a propus drapată în artificiile avangardiste" (art. cit., p. 113). Eugen Simion îl consideră "un prim poet post-modern la noi, fără ca el să fi avut constiința postmodernității (*Posteritatea critică a lui Nichita Stănescu*, "Caiete critice", nr. 3-4 (88-89), 1995, p. 42). Dumitru Micu îl vede "neoromantic în primele trei volume", apoi "omologând, în spirit suprarealist, existența dintre cele mai eteroclite", prefigurând acel avangardism ce amalgamează [...] particularități de limbaj proprii celor mai insurecționiste poetici", ajungând până la "poezia concretă" (*op.cit.*, p. 84-85). Am putea spune că această așa-numită poezie concretă este expresia cea mai elocventă a ludicului, prin intermediul căruia se inventează cuvinte. Iată un "dans" verbal care reproducea, în *Argotice*, ritmul și sonoritățile sambei: "Mort e Gheorghe/ mort e Gheorghe/ binghibinghii/ bungubanga/ binghibinghii/ bungubanga/ bungubanga/ bungu, banga,/ bungu, banga,/ cssssss..."

[13] *Homo ludens*. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere din limba olandeză de H.R. Radian. Prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1977, p. 197.

[14] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, op. cit., p. 349.

[15] *Ibidem*, p. 349, 350.

[16] *Ibid.*, p. 249.

[17] Adam Puslojić, *Muzeul cuvântului*, în *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, p. 233.

[18] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 290-291.

Încheiere
sau despre "sentimentul năpraznic de întemeietor"

[1] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op.cit.*, p. 301.
[2] Mariana Brăescu, *O țară fără poezie e ca o țară fără istorie*" [interviu], "Scânteia Tineretului", Supliment literar artistic, III, nr. 10, 6 mar. 1984, p. 9.
[3] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 276.
[4] *Ibidem*, p. 276.
[5] Ion Stratan, "Dacă n-ar exista poezie în om, omul și-ar pierde năzuința de a dori să trăiască" [interviu], "Flamura Prahovei", XXXVI, nr. 7360, 31 mar. 1983, p. 3.
[6] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *op. cit.*, p. 301.
[7] *Ibidem*, p. 57.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Introducere 7
Partea I: DE LA ARGOU LA ORDINEA CUVINTELOR
În jurul debutului 13
De la revelație la interogație 33
De la interogație la meditație 45
De la "alfa" la "necuvânt" 67
De la București la Belgrad și retur 87
De la epopee la requiem 103
Partea a II-a: STAREA ȘI FACEREA POEZIEI
De la vers la proză 129
Modelul cuvântului 137
Contemplarea poeziei din afara ei 149
Dincolo de cuvânt 157
Facerea poeziei 167
"Dezgrăirea" 175
Regula jocului 201
Încheiere sau despre "sentimentul năpraznic de întemeietor" 211
Note, referințe bibliografice 219

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactare computerizată:
DANIELA CIOBOTARU

Format: 54×84/16
Coli tipo: 14,75
Apărut: 1997
Comanda: 893

Tiparul executat la
Imprimeria Universității
«Al. I. Cuza»
Păcurari 9
032/114947

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
R.ON 5,00

Carte apărută cu sprijinul financiar al
FUNDAȚIEI SOROS PENTRU O SOCIETATE DESCHISĂ

Pentru o mie de cîntece

Pentru o mie de cîntece
am fost născut
Nouă sute nouă zecișimouă
sunt răgușite de cîntecul, unul
pentru care am fost născut
Nu mă înjumătățiți voi timpuri!
S-ar putea, înalt cum este
cîntecul, unul,
să fie la urmă...

Nichita Stănescu

ISBN 973-9149-91-X

LEI 6.000

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY